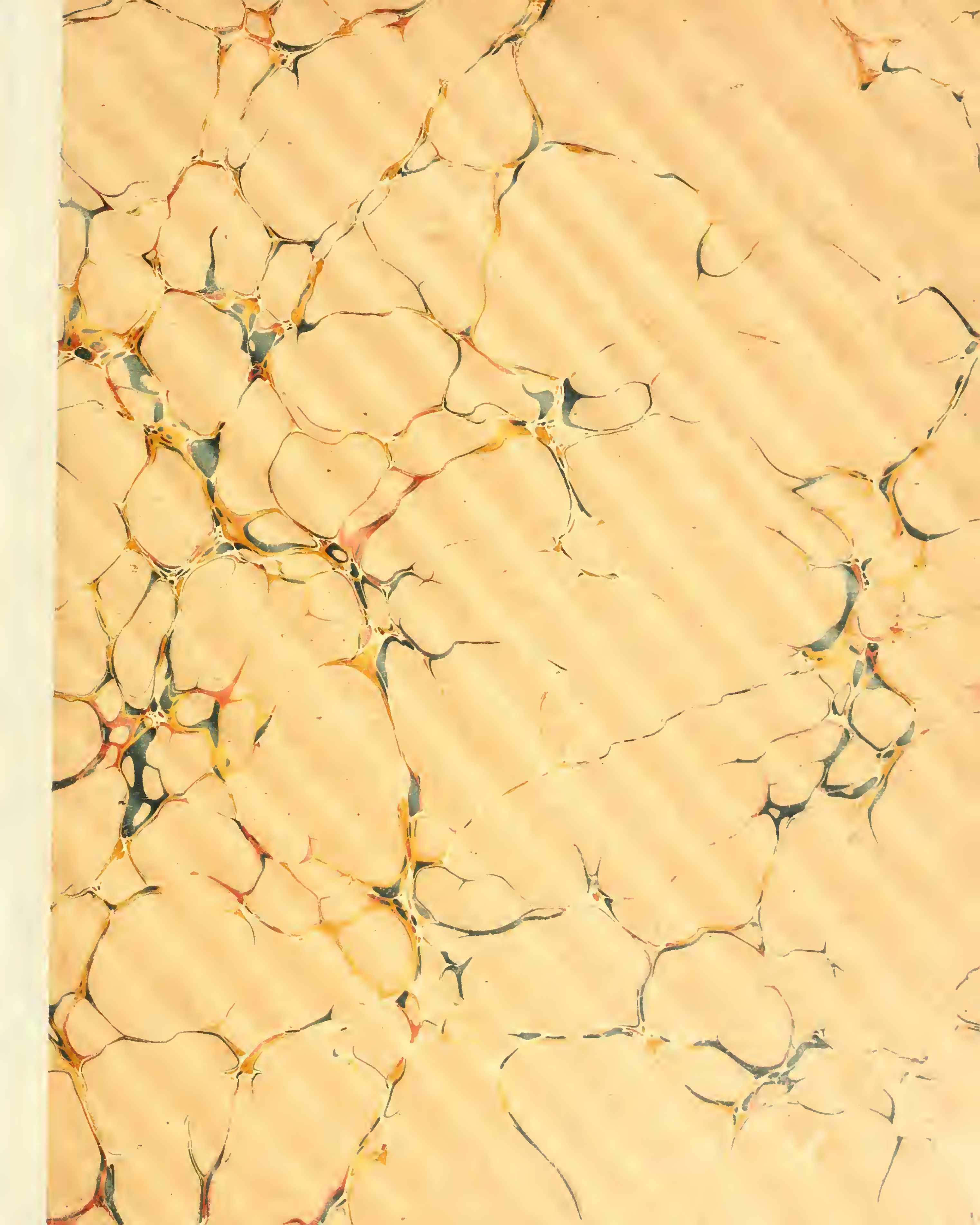

3 1761 03622 2735





ÉMILE MÂLE

L'ART RELIGIEUX DU XIIIe SIÈCLE EN FRANCE

ÉTUDE SUR L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE
ET SUR SES SOURCES D'INSPIRATION

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Prix F[illegible])

TROISIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

L'ART RELIGIEUX

DU XIII[e] SIÈCLE

EN FRANCE

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

ÉMILE MÂLE

L'Art religieux du xiiie siècle en France. *Étude sur l'Iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* Troisième édition, revue et augmentée). Un volume, in-4°, carré, 510 pages, *189 gravures*, broché . . . . 25 fr. »
Relié demi-chagrin, tête dorée . . . . 32 fr. »

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (prix Fould).

L'Art religieux de la fin du moyen age en France. *Étude sur l'Iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* Un volume in-4° carré, xii-567 pages, *250 gravures*, broché . . . . 25 fr. »
Relié demi-chagrin, tête dorée . . . . 32 fr. »

ÉMILE MÂLE

L'ART RELIGIEUX

DU XIIIE SIÈCLE

EN FRANCE

ÉTUDE SUR L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE
ET SUR SES SOURCES D'INSPIRATION

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

(PRIX FOULD)

TROISIÈME ÉDITION, REVUE ET AUGMENTÉE
Illustrée de 189 Gravures

PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1910

À

Monsieur Georges PERROT

Ancien directeur de l'École normale supérieure,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Hommage d'affection et de respect.

PRÉFACE

Le moyen âge a conçu l'art comme un enseignement. Tout ce qu'il était utile à l'homme de connaître, l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou par les statues du porche. La cathédrale eût mérité d'être appelée de ce nom touchant, qui fut donné par les imprimeurs du XVe siècle à un de leurs premiers livres : « la Bible des pauvres ». Les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait « la sainte plèbe de Dieu », apprenaient par les yeux presque tout ce qu'ils savaient de leur foi. Ces grandes figures si religieuses semblaient porter témoignage de la vérité de ce qu'enseignait l'Église. Ces innombrables statues, disposées d'après un plan savant, étaient comme une image de l'ordre merveilleux que saint Thomas faisait régner dans le monde des idées; grâce à l'art, les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus humbles.

Mais le sens de ces œuvres profondes s'obscurcit. Des générations nouvelles, qui portaient en elles une autre conception du monde, ne les comprirent plus. Dès la seconde moitié du XVIe siècle, l'art du moyen âge devint une énigme. Le symbolisme, qui fut l'âme de notre art religieux, acheva alors de mourir.

L'Église rougit des chères légendes qui avaient bercé la chrétienté pendant tant de siècles. Le concile de Trente marque la fin des vieilles traditions artistiques. Dans son *Traité des saintes images*, livre tout plein de l'esprit du con-

cile, le théologien Molanus montre qu'il n'entre plus dans le génie des œuvres du passé[1].

Au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, les bénédictins de Saint-Maur, quand ils parlent de nos vieilles églises, font preuve d'une ignorance choquante chez de si grands érudits. Montfaucon, dans ses *Monuments de la monarchie française*, cherche sur la façade de nos cathédrales des scènes de l'histoire de France et des portraits de rois.

Que dire des simples curieux? Ils parlent des bas-reliefs et des statues de nos cathédrales, comme ils parleraient des monuments de l'Inde. Des rêveurs croient lire au portail de Notre-Dame de Paris le secret de la pierre philosophale[2]. A la fin du XVIII[e] siècle, Dupuis trouve dans le Zodiaque de Notre-Dame un argument en faveur de sa fameuse thèse de l'origine solaire de tous les cultes. Lenoir[3], son élève, reconnaît, dans une série de bas-reliefs consacrés à saint Denis, toute la légende de Bacchus.

Il a fallu que notre siècle retrouvât laborieusement le sens des œuvres du moyen âge devenues plus obscures que des hiéroglyphes. Quiconque arrive sans préparation devant le portail d'Amiens, ou devant le porche septentrional de Chartres, ne saurait entrer dans ce monde fermé. Il y faut un guide. Depuis 1830, de grands archéologues, les Didron, les Cahier, nous ont fait pénétrer fort avant dans ces mystères. Mais il reste encore après eux des secrets à découvrir. Il reste aussi à coordonner leurs travaux épars, à en faire un tout.

Nous avons essayé précisément dans ce livre de donner une forme systématique à leurs recherches, et, partout où nous l'avons pu, nous avons tenté de les compléter.

Un pareil travail pourra avoir son utilité pour les historiens de l'art. Étudier l'art du moyen âge, comme on l'a fait quelquefois, sans s'attacher aux sujets, et en se préoccupant uniquement des progrès de la technique, c'est se mé-

[1] Molanus, *De historia sanct. imagin. et picturarum*. La première édition est de 1580. Consulter l'édit. de Louvain (1771), avec les notes de Paquot.

[2] Gobineau de Montluisant, hermétiste du XVII[e] siècle. Son traité a été publié dans les *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 139-199.

[3] Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français*. An X, 6[e] édit., p. 120.

prendre, c'est confondre les époques[1]. Nos vieux sculpteurs n'avaient pas de l'art la même idée qu'un Benvenuto Cellini. Ils ne pensaient pas que le choix des sujets fût indifférent; ils n'imaginaient pas qu'une statue ne fût qu'une aimable arabesque, destinée à donner à l'œil un moment de volupté. — Au moyen âge, toute forme est le vêtement d'une pensée[2]. On dirait que cette pensée travaille au dedans de la matière et la façonne. La forme ne peut se séparer de l'idée qui la crée et qui l'anime. Une œuvre du XIII[e] siècle, même quand l'exécution en est insuffisante, nous intéresse : nous y sentons quelque chose qui ressemble à une âme.

Pour avoir le droit de porter un jugement sur les artistes du moyen âge, il faut donc commencer par comprendre ce qu'ils ont voulu faire.

C'est pourquoi l'introduction naturelle à l'étude de l'art du moyen âge est une revue méthodique des sujets où cet art se complait. Cette entreprise, qui est la nôtre, est vaste, car le meilleur de la pensée du XIII[e] siècle a revêtu une forme plastique. Tout ce que les théologiens, les encyclopédistes, les interprètes de la Bible ont dit d'essentiel a été exprimé par la peinture sur verre ou par la sculpture. Nous essaierons de montrer comment les artistes ont traduit la pensée des docteurs. Nous nous efforcerons de tracer un tableau complet du riche enseignement que la cathédrale du XIII[e] siècle donnait à tous.

*
* *

Une œuvre de synthèse ainsi conçue offre l'inconvénient de ne pas laisser soupçonner suffisamment le long travail d'élaboration artistique qui s'est accompli dans les siècles qui précèdent le XIII[e]. Le XIII[e] siècle est sans doute le moment où l'art chrétien a exprimé avec le plus d'ampleur la pensée du moyen âge, — et c'est pour cela que nous l'avons choisi, — mais il s'en faut de beaucoup qu'il ait tout inventé. Une foule de types, d'agencements, d'idées, lui viennent des

[1] C'est notamment le défaut de Lubke dans les chapitres qu'il a consacrés à l'art du moyen âge : *Geschichte der Plastik*, t. I et II, Leipzig, 1880, in-8.

[2] Nous ne parlons pas des œuvres purement décoratives. Nous montrerons justement (livre I) qu'elles n'ont pas de valeur symbolique.

siècles antérieurs. Cette longue évolution de l'art chrétien est un des sujets d'étude les plus intéressants que puisse se proposer l'érudition, mais c'est aussi l'un des plus délicats.

Rien ne serait plus instructif que de suivre les représentations de tel personnage, ou de telle scène, depuis l'art des catacombes jusqu'à celui des cathédrales. L'étude attentive d'un même type, dont on observait le développement en s'attachant à l'ordre chronologique, dans les mosaïques du v[e] siècle, les miniatures byzantines, les ivoires carolingiens, les chapiteaux romans, les œuvres du xiii[e] siècle, nous révélerait les plus fines nuances de la pensée chrétienne. On verrait, pour prendre un exemple, que l'art des catacombes n'ose pas montrer aux fidèles Jésus crucifié; que l'art roman des hautes époques le représente attaché à une croix gemmée, les yeux ouverts, la tête haute, la couronne sur le front, pareil à un triomphateur; qu'enfin l'art de la fin du xiii[e] siècle, moins dogmatique et plus humain, ferme les yeux de Jésus sur la croix, incline sa tête, détend ses bras, essaie enfin de nous attendrir, et s'adresse à notre sensibilité plus encore qu'à notre intelligence.

De semblables nuances, bien observées, feraient comprendre quelle chose fluide, mobile, et pour tout dire vivante, fut le christianisme du moyen âge. Mais il y faudrait une existence entière. Didron, qui l'avait entrepris, s'est arrêté après avoir étudié les trois personnes de la Trinité[1]. Une honorable tentative a été faite par le comte Grimouard de Saint-Laurent[2]; mais, en voulant embrasser, dans son *Guide de l'art chrétien*, tout le développement de l'art depuis ses origines jusqu'à nos jours, il s'est condamné, malgré son très grand savoir, à rester superficiel sur presque tous les points.

Le sujet que nous avons essayé de traiter est différent. Nous prenons l'art du xiii[e] siècle en lui-même, nous le considérons comme un tout vivant, comme un ensemble achevé, et nous étudions comment la pensée du moyen âge s'y reflète. On aura de la sorte une idée de la majesté de l'ensemble, et de l'ampleur vraiment encyclopédique de l'art chrétien du moyen âge arrivé à son plein épanouissement.

[1] Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris, 1844, in-4 (Collect. de documents inédits relatifs à l'histoire de France).

[2] Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, 6 vol. in-8, Paris et Poitiers, 1872-75.

Le XIIIe siècle est le centre de notre étude. L'art, avec une audace admirable, essaie alors de tout exprimer. L'iconographie de nos plus riches églises romanes est bien pauvre à côté de celle de nos églises gothiques. La période que nous embrassons est précisément celle où furent conçues et exécutées les façades de nos grandes cathédrales. Toutefois, il nous a fallu de temps en temps remonter en deçà et descendre au delà du XIIIe siècle. Le portail vieux de Chartres, par exemple, a été sculpté aux environs de 1150 ; d'autre part, la décoration extérieure de Notre-Dame de Paris n'a été achevée qu'au commencement du XIVe siècle. On comprend qu'il eût été tout à fait artificiel d'enfermer nos recherches entre 1200 et 1300.

Si nous nous sommes borné à l'étude de l'art français, ce n'est pas que nous soyons convaincu que l'art des nations voisines obéisse à des principes différents. L'art du XIIIe siècle, au contraire, a un caractère vraiment œcuménique : il est aussi universel que l'enseignement chrétien. Nous avons pu nous convaincre par nous-même qu'à Burgos, à Tolède, à Sienne, à Orvieto, à Bamberg, à Fribourg, les grands sujets, où se plaît l'art du moyen âge, sont conçus comme à Paris ou à Reims. Mais nous avons acquis aussi la certitude que, nulle part, la pensée chrétienne n'a été exprimée avec autant d'ampleur et de richesse qu'en France. Il n'y a pas, dans l'Europe entière, un ensemble d'œuvres dogmatiques comparable, même de bien loin, à celui que nous présente la cathédrale de Chartres. C'est en France que la doctrine du moyen âge a trouvé sa forme parfaite. La France du XIIIe siècle fut la conscience de la chrétienté. Quand on connaît Chartres, Amiens, Paris, Reims, Laon, Bourges, Le Mans, Sens, Auxerre, Troyes, Tours, Rouen, Lyon, Poitiers, Clermont, on a peu de chose à apprendre des cathédrales étrangères. Nous ne nous sommes pas interdit toutefois de demander, à l'occasion, un exemple à l'Allemagne, à l'Italie ou à l'Angleterre, pour donner plus de force à une démonstration. L'art français n'en reste pas moins l'unique objet de notre étude.

* * *

Un travail de ce genre n'existait pas encore chez nous[1]. Un ouvrage d'en-

[1] Signalons toutefois : l'abbé Crosnier, *Iconographie chrétienne*, Caen, 1848, in 8 ; l'abbé Pascal, *Insti*

semble eût paru prématuré aux archéologues qui créèrent la science de l'iconographie chrétienne. Mais aujourd'hui, après plus de soixante ans d'études de détail, une pareille tentative paraîtra sans doute moins téméraire. Nos cathédrales ont été presque toutes l'objet de monographies qui, tout en étant loin d'être parfaites, nous donnent assez de faits exacts et bien observés pour qu'on en puisse dégager avec certitude quelques grandes idées générales. Nous avons contrôlé sur place le plus ou moins d'exactitude de ces travaux. D'autre part, depuis 1830, plusieurs revues consacrées uniquement à l'art du moyen âge ont mis en lumière une multitude de faits précieux.

Il faut citer, au premier rang, les *Annales archéologiques*, que, pendant plus de vingt ans, Didron anima de sa passion. Didron, admirateur enthousiaste de Victor Hugo, appartenait à l'âge romantique : aussi apportait-il dans l'étude du passé presque autant d'imagination que d'érudition. Mais, s'il a commis quelques erreurs, il a communiqué un peu de sa flamme à toute une génération d'archéologues.

Le *Bulletin monumental*, fondé par M. de Caumont[1], la *Revue de l'art chrétien*, créée par le chanoine Corblet, sont une mine inépuisable.

Le P. Cahier, aidé d'un petit nombre de collaborateurs, et notamment d'un artiste délicat, le P. Martin, publia les deux savants recueils intitulés : *Mélanges* et *Nouveaux Mélanges d'archéologie*[2]. Personne, au XIXe siècle, n'a mieux connu l'art du moyen âge que le P. Cahier. Ses *Vitraux de Bourges*[3] et ses *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*[4] sont des ouvrages de la plus solide érudition, que déparent malheureusement un ton de polémique et le style le moins naturel.

Des revues comme la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, la *Revue archéo-*

tutions de l'art chrétien, Paris, 1858, 2 vol. in-8; Mgr Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, 1890, 2 vol. in-8. A l'étranger, le *Traité d'iconographie* de Detzel mérite d'être cité : H. Detzel, *Christliche Ikonographie*, 2 vol., Fribourg en Brisgau, 1894-1896, in-8. Citons aussi le bon résumé de Krauss, dans *Geschichte der christl. Kunst.*, t. II, p. 263 et suiv., Fribourg, 1897. Dans tous ces ouvrages, les œuvres d'art sont trop rarement mises en rapport avec les textes théologiques, liturgiques, légendaires, du moyen âge.

[1] A la collection du *Bulletin monumental* s'ajoute celle des *Congrès archéologiques de France*.

[2] Cahier et Martin, *Melanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, 1847-56, 4 vol. in-fol. — Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1874-77, 4 vol. in-fol.

[3] Cahier et Martin, *Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges*, Paris, 1842-44, in-fol.

[4] Cahier, *les Caracteristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1866-68, 2 vol. in-4.

logique, la *Gazette archéologique*, où l'art du moyen âge ne tient, il est vrai, qu'une petite place, ne doivent pourtant pas être négligées.

Enfin, les sociétés archéologiques de province qui, à partir de 1830, se fondèrent, à l'appel de M. de Caumont, dans presque tous nos départements, ont publié une grande quantité de *Bulletins* et de *Mémoires*, dont MM. de Lasteyrie et Lefèvre-Pontalis ont donné la table [1]. La Société des Antiquaires de France, une des plus vieilles de nos sociétés savantes, mérite une mention spéciale, et ses *Mémoires* ont souvent, au moins à partir de 1840, un grand intérêt.

Tels sont les recueils où nous avons trouvé quelques-uns des matériaux de cet ouvrage. Mais les monuments nous ont appris encore plus de choses que les livres. Nous avons vu et revu tous ceux dont nous parlons. Du reste, nous avons pu étudier à loisir à Paris ce que nous avions été contraint quelquefois d'examiner sur place plus rapidement que nous l'aurions voulu. Le Musée des moulages du Trocadéro donne de nombreux fragments. De plus, trois grandes collections de photographies ou d'estampes nous ont rendu les plus continuels services. L'une est à la Bibliothèque du Trocadéro (collection des monuments historiques) [2], l'autre est à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, la troisième est au Cabinet des Estampes. Cette dernière, qui est connue sous le nom de Grande Topographie de la France, est surtout composée de gravures et de dessins du XVIIe et du XVIIIe siècle ; mais elle a le grand avantage de nous faire connaître des œuvres qui ont disparu, et de nous donner l'état des monuments avant leur restauration [3].

Ainsi, nous avons pu avoir presque constamment sous les yeux des statues et des bas-reliefs dispersés dans la France entière.

Il n'a pu en être de même des vitraux, que l'on a rarement tenté jusqu'à présent de reproduire par la photographie. Heureusement, le P. Cahier a donné dans ses *Vitraux de Bourges*, sur les dessins du P. Martin, un véritable *Corpus* des principaux vitraux du XIIIe siècle. M. F. de Lasteyrie, dans son *Histoire de*

[1] R. de Lasteyrie et Lefèvre-Pontalis, *Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes*. Paris, à partir de 1888, Imp. Nat., in-4. On y trouve aussi la table du *Bulletin monumental* et celle des *Congrès archéologiques de France*.

[2] Elle doit être complétée par la collection de la rue de Valois (Commission des monuments historiques).

[3] A ces collections il faut ajouter celle qu'a formée M. Martin-Sabon : elle est bien connue de tous ceux qui étudient le moyen âge.

la peinture sur verre, en a reproduit d'autres[1]. Enfin, des monographies comme celles des *Vitraux de Tours*, de Bourrassé et Marchand[2], des *Vitraux du Mans*, de Hucher[3], des *Vitraux de Laon*, de MM. de Florival et Midoux[4], ajoutent un assez grand nombre de planches nouvelles à cette collection, malheureusement bien incomplète encore.

Les manuscrits à miniatures ne pouvaient être négligés. Nous y avons retrouvé les règles auxquelles le grand art monumental obéit. Parfois même nous avons cru reconnaître que les miniaturistes étaient les vrais créateurs des types adoptés, plus tard, par les sculpteurs et les peintres verriers. Nous sommes convaincu qu'une étude attentive des miniatures réserve, en ce sens, de nombreuses découvertes. Mais ce travail est, à l'heure qu'il est, très difficile. Le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Nationale est trop sommaire et ne permet pas des recherches vraiment méthodiques. Un catalogue des miniatures des manuscrits latins, commencé par M. Bordier, sur le modèle de son catalogue des miniatures des manuscrits grecs, est resté inachevé[5]. Pour décrire ces innombrables manuscrits à miniatures, puis pour les classer en familles et en écoles, en suivre la filiation, il faudra bien des années et le travail de plusieurs générations d'érudits[6]. En revanche, la Bibliothèque de l'Arsenal, la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque Mazarine possèdent maintenant d'excellents catalogues descriptifs qui permettent d'en étudier très commodément les manuscrits illustrés. Nous n'avons d'ailleurs interrogé les miniatures que dans la mesure où elles pouvaient nous faire mieux comprendre les statues et les vitraux du XIIIe siècle.

[1] F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*. Paris, 1838-58, in-fol.

[2] Marchand et Bourrassé, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*. Paris, 1849, in-fol.

[3] Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*. Le Mans, 1868, in-fol.

[4] Florival et Midoux, *les Vitraux de Laon*. Paris, 1882-91, in-4.

[5] Il n'a pas été imprimé; on peut le consulter sous la rubrique : Nouvelles acquisitions françaises, 5813, 5814, 5815. — Indiquons le catalogue très sommaire des manuscrits à miniatures de la Bibliothèque Nationale qui a été dressé par le comte de Bastard. Il est également inédit : Bibl. Nat., Nouvelles acquisitions françaises, 5811-5812.

[6] Voir l'étude de M. Léopold Delisle sur les livres à images : *Hist. littér. de la France*, t. XXXI, p. 13 et suiv. Il essaie de former des groupes de manuscrits à miniatures. Voir aussi G. Vitzthum, *die Pariser Miniaturmalerei*. Leipzig, 1907.

*
* *

Une étude comme celle que nous avons tentée rencontre bien des difficultés. Il en est une que nous devons signaler tout d'abord. Depuis plus de deux siècles, on détruit ou, ce qui est souvent la même chose, on restaure les statues et les vitraux de nos cathédrales. La façade de Notre-Dame de Paris, celle de la cathédrale de Reims, celle de la cathédrale de Bourges, portent la marque de ces retouches. Ici, un saint a reçu une tête nouvelle; là, une Vertu a changé d'attributs. Dans presque toutes nos églises, les vitraux ont eu à souffrir des restaurations maladroites du XVIIIe siècle. L'ordre des sujets a été bouleversé; des fragments de vitraux détruits ont servi à compléter les vitraux voisins. A Auxerre, par exemple, des panneaux de la légende de saint Eustache et de la vie de saint Pierre et de saint Paul sont disséminés dans plusieurs verrières du chœur et des bas côtés. C'est là une source perpétuelle d'erreurs.

Les restaurations plus intelligentes de notre siècle sont, au point de vue de l'érudit, presque aussi fâcheuses. Plusieurs vitraux mutilés ont été complétés avec assez d'habileté, pour qu'on ait de la peine, à première vue, à distinguer les parties anciennes des parties récentes. On court donc le risque, si on n'y fait attention, de chercher les lois de l'iconographie du moyen âge dans des œuvres du XIXe siècle. Les monographies locales ne font pas toujours mention de ces restaurations. Heureusement, les œuvres parlent d'elles-mêmes : un coloris moins vibrant, un dessin moins fier, quelques traits insolites dans la composition des scènes, nous avertissent que nous sommes en présence d'une œuvre moderne. Il faut donc faire, en face des œuvres du XIIIe siècle, un travail préalable de critique, séparer ce qui est ancien de ce qui est récent, et retrouver l'ordre véritable quand il a été bouleversé. Nous espérons n'avoir commis aucune erreur de ce chef.

Une autre difficulté était de savoir se borner. Plusieurs chapitres auraient pu être doublés. Celui qui est consacré à la *Légende dorée* se serait étendu sans mesure, si nous avions voulu énumérer toutes les œuvres d'art où des

saints figurent. Mais, encore une fois, nous n'avons pas prétendu faire un traité complet d'iconographie. Il nous a donc paru que nous ne devions dire que l'essentiel, et ne donner d'exemples qu'autant qu'il en fallait pour bien mettre en lumière les grandes idées directrices de l'art.

*
* *

De toutes les difficultés que nous avons rencontrées, celle que présentait l'étude de la littérature théologique du moyen âge était peut-être la plus grave. Quand on se trouve pour la première fois en présence du monument élevé pendant dix siècles par les docteurs, on est accablé de son énormité.

Mais, lorsqu'on a commencé à entrer dans l'examen des commentateurs de l'Écriture, des liturgistes, des encyclopédistes, on s'aperçoit avec surprise qu'ils se répètent indéfiniment. Isidore de Séville résume les Pères, Bède le Vénérable s'inspire d'Isidore de Séville, Raban Maur de Bède le Vénérable, Walafried Strabo de Raban Maur, et ainsi de suite. Dans des temps où les communications étaient difficiles, les livres rares, où les idées se répandaient avec lenteur, on pensait faire une œuvre méritoire en abrégeant un livre célèbre, en extrayant la substance de plusieurs traités fameux, ou même en reproduisant l'ouvrage d'un ancien docteur sans presque y rien changer. Les hauts siècles du moyen âge ne connurent pas l'amour-propre littéraire, la vanité d'auteur : il était trop clair qu'une doctrine n'appartenait pas à celui qui l'exposait, mais à l'Église. Ecrire un livre était alors en quelque sorte pratiquer une des œuvres de miséricorde, faire connaître, par quelque moyen que ce fût, la vérité à son prochain.

Il en résulte que l'immense bibliothèque du moyen âge se réduit, en dernière analyse, à peu de chose. Une dizaine d'ouvrages bien choisis pourraient presque, à la rigueur, tenir lieu de tous les autres. Tous les commentateurs de l'Ancien et du Nouveau Testament sont résumés dans la *Glose ordinaire* de Walafried Strabo, que Nicolas de Lira compléta au xiv[e] siècle. Toute la Liturgie symbolique est dans le *Rational des divins offices* de Guillaume Durand. L'esprit, la méthode des anciens sermonnaires revivent dans le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun. L'histoire sainte, telle qu'on la comprenait alors, est dans l'*His-*

toria Scolastica de Pierre Comestor et dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine; l'histoire profane dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais; tout ce que l'on savait du monde physique est résumé dans le *Speculum naturale;* tout ce que l'on savait du monde moral est dans la *Somme* de saint Thomas, que le *Speculum morale* abrège.

Un lecteur familier avec les livres que nous venons d'énumérer aurait pénétré jusqu'au fond du génie du moyen âge. Le moyen âge, en effet, se reconnut dans ces livres et les adopta. C'est lui-même qui les signale à notre choix par l'estime où il les tint.

L'étude de ces ouvrages, dont le caractère classique nous a frappé de bonne heure, nous a permis de nous orienter au milieu de la vaste littérature patristique du moyen âge : les autres sont venus petit à petit se grouper autour d'eux. C'est à eux que nous renvoyons de préférence, parce qu'ils sont vraiment « représentatifs ». Les doctrines qu'ils exposent, les légendes qu'ils adoptent ont été acceptées par tous. Grâce à eux, nous avons pu singulièrement réduire le nombre de nos citations. Le Père Cahier, dans les *Vitraux de Bourges*, a rempli des pages entières avec des textes; il n'est satisfait que lorsqu'il a pu suivre une doctrine à la trace de saint Augustin jusqu'à saint Thomas d'Aquin. Il y a là quelque affectation d'érudition : un bon témoignage eût suffi. Quand la *Glose ordinaire* a parlé, il est inutile, la plupart du temps, d'entendre les autres commentateurs de la Bible.

Néanmoins, nous ne nous sommes pas volontairement privé des autres ressources que nous offrait la Patrologie. Il a été parfois nécessaire de multiplier les témoignages pour prouver qu'une opinion, qui semble aujourd'hui extraordinaire, n'était pas isolée. Puis, nos guides se sont trouvés, sur certains points, superficiels : il a fallu les compléter par d'autres écrivains. Mais nous sommes resté généralement fidèle à notre méthode de renvoyer aux compilateurs fameux qui ont résumé tout le savoir du moyen âge.

Quant à la littérature de langue vulgaire, elle nous a rendu fort peu de services. Et, en effet, que pouvions-nous en attendre? Les *Légendes des saints*, les *Images du monde*, les *Bestiaires* rimés ne sont que des traductions souvent assez plates. Les livres les plus beaux et les plus profonds du moyen âge n'ont

pas été traduits et ne pouvaient pas l'être. La langue du XIIIe siècle, qui conte avec charme ou avec force, qui chante non sans grâce, est encore incapable de porter l'idée abstraite. Le latin reste pour longtemps encore la langue de ceux qui pensent. On ne connaîtrait pas le moyen âge si on ne le connaissait que par la littérature populaire.

Donc, sans nous arrêter aux timides adaptations de nos écrivains français, nous sommes allé droit aux sources.

L'ART RELIGIEUX

DU XIIIe SIÈCLE EN FRANCE

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE

I. L'iconographie du moyen age est une écriture. — II. Elle est une arithmétique. Les nombres mystiques. — III. Elle est une symbolique. L'Art et la Liturgie.

Le moyen âge eut la passion de l'ordre. Il organisa l'art comme il avait organisé le dogme, le savoir humain, la société. La représentation des sujets sacrés fut alors une science qui eut ses principes, et qui ne fut jamais abandonnée à la fantaisie individuelle. Nous ne pouvons douter que cette sorte de théologie de l'art [1] n'ait été réduite, de bonne heure, en un corps de doctrine, car nous voyons les artistes s'y soumettre, d'un bout à l'autre de l'Europe, dès les temps les plus anciens. Cette science fut transmise par l'Église aux sculpteurs et aux peintres laïques du XIIIe siècle, qui conservèrent religieusement ces traditions sacrées. De sorte que l'art du moyen âge, même aux siècles où il fut le plus vivant, garda la grandeur hiératique de l'art primitif.

[1] Le docteur Piper a écrit, sous ce titre, un livre où l'on trouve tout autre chose que ce que l'on y cherche : Dr F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha, 1867, in-8. Il passe en revue les écrivains théologiques du moyen âge et de la Renaissance, mais il n'a pas su montrer — ce qui était son sujet — quelle action les livres ont pu avoir sur l'art. C'est aussi le reproche qu'on peut adresser au livre, d'ailleurs intéressant à beaucoup d'égards, de J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Fribourg en Brisgau, 190[illegible], in-8.

Ce sont ces principes généraux qu'il importe de faire connaître d'abord aussi brièvement que possible.

I

L'art du moyen âge est d'abord une écriture sacrée dont tout artiste doit apprendre les éléments. Il faut qu'il sache que le nimbe circulaire, placé verticalement derrière la tête, sert à exprimer la sainteté, et le nimbe timbré d'une croix la divinité. Il ne représentera jamais Jésus-Christ, Dieu le Père ou le Saint-Esprit, sans entourer leur tête de ce nimbe crucifère[1]. Il apprendra que l'auréole, lumière qui émane de toute la personne, sorte de nimbe du corps entier, appartient aux trois personnes de la Trinité, à la Vierge, aux âmes des bienheureux, et exprime la béatitude éternelle. Il devra savoir que la nudité des pieds est encore un des signes auxquels on reconnait Dieu, les anges, Jésus-Christ, les apôtres; il y aurait une véritable inconvenance à représenter la Vierge ou les saints les pieds nus. En pareille matière une erreur aurait presque la gravité d'une hérésie. Plusieurs symboles lui permettront d'exprimer l'invisible, de rendre ce qui est au-dessus du domaine de l'art. Une main sortant des nuages en faisant le geste de bénédiction, les trois premiers doigts levés, les deux autres repliés, et entourée d'un nimbe crucifère, sera le signe de l'intervention divine, l'emblème de la Providence. De petites figures d'enfants nus, sans sexe, rangées côte à côte dans les plis du manteau d'Abraham, signifieront la vie future, l'éternel repos.

Il y a aussi, pour figurer les objets du monde visible, des signes, que l'artiste apprendra. Plusieurs lignes concentriques, sinueuses et dentelées, représenteront le ciel; des lignes parallèles représenteront l'eau, les fleuves, la mer (fig. 1). Un arbre, c'est-à-dire une tige surmontée de deux ou trois feuilles, indiquera qu'une scène se passe sur la terre. Une tour percée d'une porte sera une ville; si un ange veille entre les créneaux, ce sera la Jérusalem céleste[2]. Ce sont,

[1] Nous n'avons pas, comme nous l'avons dit, à faire l'histoire du nimbe, non plus que des autres attributs que nous passons en revue dans ce chapitre. La plupart remontent à la plus haute antiquité et quelques-uns même, comme le nimbe, jusqu'au paganisme. La question a été étudiée par Didron *Hist. de Dieu*, p. 25 à 170.

[2] Tous ces signes sont d'un usage constant dans la peinture sur verre.

comme on le voit, de véritables hiéroglyphes : l'art et l'écriture se confondent ici [1]. L'art héraldique, avec son alphabet, ses règles, son symbolisme, manifeste le même esprit d'ordre et d'abstraction.

Une foule de connaissances précises devront être familières à l'artiste. Il ne lui sera pas permis d'ignorer le type traditionnel des personnages qu'il aura à représenter. Saint Pierre, par exemple, aura les cheveux crépus, la barbe drue et courte, et au sommet de la tête une tonsure : saint Paul aura le front chauve, la barbe longue. Certains détails de costume doivent être immuables. La Vierge portera sur les cheveux un voile, qui est comme le symbole même de la virginité. Les Juifs se reconnaitront à leur bonnet conique [2].



Fig. 1. — Le ciel, l'eau, les arbres.
Fragment de la légende de saint Eustache (Vitrail de Chartres).

Tous ces personnages, dont le costume est invariable, le type arrêté, seront engagés dans des scènes immuables. Quelque dramatique que soit l'action à laquelle ils participent, tout doit y être réglé à l'avance. Un artiste ne sera pas assez téméraire pour oser modifier l'ordonnance des grandes scènes de l'Évangile. S'il a à représenter la Cène, il ne sera pas libre de grouper à sa fantaisie les personnages autour de la table ; il montrera d'un côté Jésus et ses apôtres, et de l'autre Judas [3]. S'il doit représenter Jésus en croix, il mettra, à sa droite, la Vierge et le porte-lance, à sa gauche, saint Jean et le porte-éponge.

Ces exemples, qu'il est inutile de multiplier, suffiront à faire comprendre dans quel sens on peut dire que l'art du moyen âge est une écriture sacrée.

Ces signes, ces arrangements conventionnels furent très utiles aux artistes des hautes époques. Grâce à eux, ils purent suppléer à l'insuffisance de leur

[1] Le mot d'hiéroglyphe ne paraîtra sans doute pas trop fort, si l'on songe que les évangélistes ont été quelquefois représentés sous la forme d'hommes à tête de bœuf, d'aigle, de lion (chapiteau du cloître de Moissac). L'art du moyen âge rejoint ici celui de l'antique Égypte : peut-être même en dérive-t-il par l'intermédiaire de l'art chrétien d'Alexandrie.

[2] C'était très probablement la coiffure des Juifs au moyen âge.

[3] Sur les représentations de la Cène, voir *Bullet. monum.*, 1881, p. 512 et suiv.

art. Il était évidemment plus facile de tracer un nimbe crucifère autour de la tête de Jésus-Christ que de faire paraître sur son visage les caractères de la divinité. Le XIII[e] siècle aurait pu sans aucun doute se passer de ce genre de secours. Les artistes d'Amiens, qui furent capables de revêtir de tant de majesté le Christ enseignant au portail de la cathédrale, n'en avaient pas besoin (fig. 2). Les sculpteurs de Chartres surent exprimer la sainteté autrement que par le nimbe; une grâce virginale enveloppe sainte Modeste (fig. 3) et la grande âme de saint Martin rayonne sur son visage[1]. Le XIII[e] siècle cependant, fidèle au passé, ne renonça pas aux anciens signes, s'écarta peu des ordonnances traditionnelles. C'est que les combinaisons de l'art religieux apparaissaient alors comme des articles de foi. Les théologiens consacraient de leur autorité l'œuvre des artistes. Saint Thomas d'Aquin écrit dans sa *Somme* un chapitre sur le nimbe, et explique pourquoi il est l'attribut ordinaire de la sainteté[2]. L'art est considéré comme une des formes de la liturgie. Guillaume Durand, liturgiste du XIII[e] siècle, introduit, dans son *Rational des divins offices*, divers développements sur les saintes images[3].



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 2. — Tête du Christ, d'Amiens.

Le XIII[e] siècle, en conservant pieusement les éléments de cette vieille écriture, fut bien inspiré. Il atteignit par là à la grandeur qu'ont les œuvres auxquelles les siècles ont participé. Il y eut alors dans l'art quelque chose d'impersonnel et de profond. On peut dire que telle attitude, tel groupement symbolique fut voulu, désiré par tous. Qui donc trouva le geste sublime

[1] Sainte Modeste est au porche du nord (à l'extérieur), saint Martin est au porche du midi (portail de droite).

[2] *Sum. theol.* Suppl. à la 3[e] partie, *Quæst.* 96. — Voir aussi Vincent de Beauvais, *Spec. histor.*, liv. I, ch. II.

[3] G. Durand, *Rationale divinorum officiorum*, liv. I, ch. III.

de Jésus montrant ses plaies aux hommes, le jour du Jugement, sinon la conscience même de la chrétienté ? La pensée des théologiens, l'instinct de la foule, la vive sensibilité des artistes collaborèrent.



Fig. 5. — Sainte Modeste (Chartres).

L'art du moyen âge est comme sa littérature : il vaut moins par le talent conscient que par le génie diffus. La personnalité de l'artiste ne s'y dégage pas toujours, mais d'innombrables générations d'hommes parlent par sa bouche. L'individu, même quand il est médiocre, est soulevé très haut par le génie de ces siècles chrétiens. Les artistes, à partir de la Renaissance, s'affranchirent des vieilles traditions à leurs risques et périls. Quand ils ne furent pas supérieurs, il leur devint difficile, dans leurs œuvres religieuses, d'échapper à l'insignifiance et à la platitude ; et, quand ils furent grands, ils ne le furent pas plus que les vieux maîtres dociles qui exprimèrent naïvement la pensée du moyen âge. Il est permis de préférer au Christ maudissant les réprouvés, créé par le génie de Michel-Ange en dehors de toutes les traditions, le Christ montrant ses plaies de nos cathédrales. Un modeste artiste, en reproduisant simplement un modèle consacré, faisait alors une œuvre profondément émouvante.

II

Le second caractère de l'Iconographie du moyen âge est d'obéir aux règles d'une sorte de mathématique sacrée. La place, l'ordonnance, la symétrie, le nombre, y ont une importance extraordinaire.

Et d'abord, l'église tout entière est orientée du levant au couchant. Cette prescription remonte aux premiers siècles du christianisme, puisqu'on la trouve déjà dans les *Constitutions apostoliques*[1]. Au XIIIe siècle, Guillaume Durand la

[1] Κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος οἶκος. *Const. apost.*, II, 57. *Patrologie grecque* de Migne, t. I, col. 7[illegible].

présente comme une règle qui ne souffre pas d'exceptions : « Les fondations, dit-il, doivent être disposées de manière que la tête de l'église puisse indiquer exactement l'est, c'est-à-dire la partie du ciel où le soleil se lève à l'époque des équinoxes[1]. » Et, en effet, du XI[e] au XVI[e] siècle, c'est à peine si l'on peut citer quelques exemples d'églises mal orientées. La règle tomba en oubli vers l'époque du Concile de Trente, en même temps que les autres traditions de l'art du moyen âge; les Jésuites furent les premiers à la violer.

Dans l'église ainsi orientée, les points cardinaux ont leur signification. Le nord, qui est la région du froid et de la nuit, est consacré de préférence à l'Ancien Testament. Le midi, que réchauffe le soleil, que baigne la pleine lumière, est consacré au Nouveau. Cette règle souffre, il est vrai, bien des exceptions[2]. En revanche, la façade de l'occident est presque toujours réservée à la représentation du Jugement dernier[3]. Le soleil couchant éclaire cette grande scène du dernier soir du monde. Les docteurs du moyen âge, qui eurent toujours le goût des mauvaises étymologies, rattachaient *occidens* au verbe *occidere* : l'occident était pour eux la région de la mort[4].

Après l'orientation, c'est la hiérarchie qui préoccupe le plus les artistes, d'accord ici avec les théologiens. Certains passages de la Bible conduisirent, de très bonne heure, à admettre que la droite était la place d'honneur. Ne lisait-on pas, par exemple, dans les Psaumes : « Adstitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato » ? Dans le livre du *Pasteur* d'Hermas, qui appartient à la primitive littérature chrétienne, la droite est déjà la place que l'on donne à ceux que l'on

[1] Guillaume Durand, *Ration.*, Lyon, 1672, in-8, liv. I, ch. 1.

[2] Elle a été scrupuleusement observée à Chartres. Les héros de l'Ancienne Loi sont sculptés au porche du nord, ceux de la Nouvelle au porche du midi. A Notre-Dame de Paris, la grande rose du nord est consacrée à l'Ancien Testament, celle du midi au Nouveau. A Reims, la rose du nord (mutilée) montre encore des scènes de l'Ancien Testament (création, Adam, Caïn, Abel, etc.); celle du midi (refaite au XVI[e] siècle, mais sans doute sur le modèle de l'ancienne) est remplie par Jésus-Christ et ses apôtres.

La règle, chose curieuse, est encore observée au XV[e] siècle. A Saint-Ouen de Rouen, à Saint-Serge d'Angers, les vitraux du nord représentent les prophètes, les vitraux du midi les apôtres. L'Orient connut également cette pratique. Au couvent de Salamine, l'Ancien Testament est à gauche, c'est-à-dire au nord, le Nouveau à droite, c'est-à-dire au sud. Voir Didron et Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont-Athos*, Paris, 1845, in-8, p. XI. Sur le symbolisme du nord et du midi, voir en particulier G. Durand, *Ration.*, liv. IV, ch. XXIII et XXIV, et Raban Maur, *De universo*, *IX*. *Prol.* « auster sancta Ecclesia est fidei calore accensa ».

[3] Il faudrait citer le portail occidental de presque toutes nos grandes cathédrales, et quelques roses occidentales (rose de Chartres, de Sainte-Radegonde de Poitiers, etc.).

[4] *Hortus deliciarum* d'Herrade, voir *Bibl. de l'École des Chartes*, t. I, p. 246. Dès l'époque carolingienne, les *Carmina Sangallensia* placent le Jugement dernier à l'occident; voir Julius von Schlosser dans *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, t. IV, p. 328, Vienne, 1892.

veut distinguer. On lit en effet, dans le récit de la troisième vision [1], que l'Église fit asseoir Hermas sur un banc, à son côté. Comme il voulait se mettre du coté droit, elle lui fit signe de passer à gauche, parce que la droite est réservée à ceux qui ont souffert pour le nom de Dieu. Les théologiens du moyen âge, à



Fig. 4. — Le nimbe crucifère, l'auréole, les quatre animaux (Tympan de Chartres).

leur tour, ont longuement insisté sur la dignité de la droite [2]. Les artistes ne manquèrent pas de se conformer à une doctrine si bien établie. Quand Jésus, par exemple, est représenté au milieu de ses apôtres, saint Pierre, le premier en dignité, occupe la droite du Maître [3]. De même, dans la scène de la Cruci-

[1] Hermas, lib. I, vis. III. Texte latin dans Migne, *Patrol. gr.*, t. II; texte grec dans Tischendorf, Leipzig, 1856. Le moyen âge n'a pas ignoré la version latine du *Pasteur* d'Hermas, qui figure quelquefois dans la Bible, jusqu'au XVe siècle, à la suite du Nouveau Testament.

[2] Voir surtout Pierre Damien, *Opuscula XXXV*, *Patrol. latine*, t. CXLV, col. 589.

[3] Il y a quelques exceptions qui confirment la règle. Au grand portail d'Amiens, par exemple, c'est saint Paul qui est à droite de Jésus-Christ et saint Pierre qui est à gauche; une telle disposition nous fait remonter jusqu'à l'art chrétien primitif. On plaçait volontiers, dans les hauts temps, saint Paul à droite et saint Pierre à gauche de Jésus, pour marquer que la gentilité avait été substituée à la synagogue : c'est la raison que donne encore, au XIIe siècle, Pierre Damien dans le traité qu'il écrivit sur les représentations des princes des apôtres (*Patrol.*, t. CXLV). Saint Paul, dit-il, a placé la multitude des gentils à la droite de Dieu. D'ailleurs, ajoute-il, saint Paul est de la tribu de Benjamin; or, Benjamin veut dire « fils de la droite ». La bulle des papes, qui représentait saint Paul à droite et saint Pierre à gauche de la croix, perpétuait l'antique doctrine.

fixion, ou dans celle du Jugement dernier, la Vierge se tient à droite et saint Jean à gauche de Jésus-Christ.

Pareillement, la place du haut fut considérée comme plus honorable que la place du bas. Il en résulta des combinaisons curieuses. La plus frappante est celle que nous présente la figure du Christ en majesté, cantonnée des quatre bêtes de l'Apocalypse. Les quatre animaux, qui sont, comme nous l'expliquerons plus loin, autant de symboles des évangélistes, avaient été classés par ordre de dignité. On les plaçait ainsi, d'après l'excellence de leur nature : l'homme, l'aigle, le lion, le bœuf. Quand il s'agissait de les disposer autour du Christ dans un tympan, on devait tenir compte à la fois de la dignité que confère la place du haut et de celle que confère la place de droite. On arrivait donc à la combinaison suivante qui était la plus communément adoptée : l'homme ailé était placé dans le haut de la composition et à la droite du Christ, l'aigle dans le haut et à la gauche, le lion dans le bas et à la droite, le bœuf dans le bas et à la gauche [1] (fig. 4).



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 5. — Balaam porté par son ânesse, la reine de Saba portée par un nègre (Chartres, portail Nord).

Le respect de la hiérarchie se manifeste surtout quand il s'agit de représenter les bienheureux qui composent l'Église triomphante. Au portail du Jugement, à Notre-Dame de Paris, les saints rangés dans les voussures forment des cordons concentriques autour de Jésus-Christ, comme dans la *Divine Comédie* de Dante. On voit successivement l'ordre des patriarches, celui des prophètes, celui des confesseurs, celui des martyrs et celui des vierges. Un tel classement est conforme à celui qui fut adopté par la Liturgie [2]. A Chartres, on est allé plus loin : à la baie de droite du portail méridional, qui est consacré tout entier aux confesseurs, on a classé les saints, dans les voussures, en laïques, moines, prêtres, évêques, archevêques. Un saint Pape et, près de lui, un saint Empereur occupent les

[1] Portail vieux de Chartres.

[2] A Notre-Dame, cependant, les confesseurs ont été placés avant les martyrs.

sommets de l'ogive. Ils apparaissent comme les deux clefs de voûte de l'édifice [1].

Au-dessus des chœurs des saints sont les chœurs des anges. Les artistes les rangèrent souvent dans l'ordre imaginé par saint Denys l'Aréopagite, qui le premier décrivit le monde invisible avec la précision et la magnificence que l'on retrouve plus tard chez Dante [2]. Sa *Céleste hiérarchie*, traduite en latin dès le IXe siècle, par Scot Erigène, souvent commentée par les docteurs, et notamment par Hugues de Saint-Victor [3], a inspiré les artistes qui sculptèrent les neuf chœurs d'anges au portail méridional de Chartres. Ils sont rangés dans l'ordre suivant : Séraphins, Chérubins, Trônes, Dominations, Vertus, Puissances, Principautés, Archanges, Anges [4]. Tous ces êtres célestes forment, autour de Dieu, suivant la doctrine de l'Aréopagite, comme de grands cercles lumineux, et leur éclat augmente à mesure qu'ils se rapprochent de la source de la lumière [5]. Aussi, à Chartres, les Séraphins et les Chérubins, parce qu'ils sont plus voisins du foyer de toute chaleur et de toute clarté, portent-ils à la main des flammes et des boules de feu.



Ph. Mieusement.

Fig. 6. — La Vierge avec le buisson ardent sous ses pieds (Chartres, portail Nord).

Dans l'art du moyen âge, le souci de l'ordonnance s'étend aux plus petits détails et détermine des agencements ingénieux. Donnons-en un exemple : sous le socle qui supporte les grandes statues, on voit presque toujours une figurine accroupie. Un observateur superficiel serait tenté d'y reconnaître une œuvre de décoration pure; en réalité, chacun des personnages ainsi représentés est en rapport avec le per-

[1] Voir abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, t. II, p. 358. Chartres, 1891, in-8. Cette bonne monographie comprend trois volumes. L'abbé Bulteau avait déjà donné une étude complète sur la cathédrale de Chartres en un seul volume : *Description de la cathédrale de Chartres*. Chartres, 1850, in-8.

[2] Dante, d'ailleurs, a mis saint Denys l'Aréopagite dans le *Paradis*, chant X, v. 115-117.

[3] *Patrol.*, t. CXXII, col. 638, et t. CLXXV, col. 923.

[4] L'abbé Bulteau, *op. cit.*, p. 315 et suiv., adopte un ordre un peu différent ; mais il est visible qu'il s'est trompé. Il est évident, par exemple, que la figure armée de la lance et du bouclier et foulant aux pieds le dragon, représente l'ordre des Archanges et non des Vertus.

[5] Raban Maur, *De Universo*, I, 5. *Patrol.*, t. CXI, col. 29 : « Et ideo quantum vicinius angeli coram Deo consistunt, tanto magis claritate divini luminis inflammantur. »

sonnage principal. Les apôtres foulent aux pieds les rois qui les ont persécutés, Moïse marche sur le veau d'or, les anges sur le dragon de l'abîme, Jésus sur l'aspic et le basilic. Quelquefois, l'emblème du socle n'exprime plus une idée de triomphe, mais se rapporte à quelque trait de la vie ou du caractère du héros. A Chartres, Balaam a sous ses pieds son ânesse, la reine de Saba un nègre chargé des présents d'Ophir (fig. 5), la Vierge le buisson ardent[1] (fig. 6). Le rapport entre la statue et le personnage du socle est si étroit, qu'on a pu, à Notre-Dame de Paris, grâce aux supports historiés, restituer presque à coup sûr les grandes figures du portail de gauche[2].

Mais, de toutes les combinaisons, aucune n'a rencontré plus de faveur que la symétrie. La symétrie, en effet, était regardée alors comme l'expression sensible d'une harmonie mystérieuse. Les artistes opposaient aux douze patriarches et aux douze prophètes de l'Ancienne Loi les douze apôtres de la Nouvelle[3]. En face des quatre grands prophètes, ils mettaient les quatre évangélistes. A Chartres, un vitrail du transept méridional, d'un symbolisme audacieux, montre les quatre prophètes Isaïe, Ézéchiel, Daniel et Jérémie, portant sur leurs épaules les quatre évangélistes, saint Matthieu, saint Jean, saint Marc



Fig. 7. — Isaïe portant saint Matthieu (Vitrail de Chartres).

[1] Au portail du nord, c'est la Vierge de la Visitation.

[2] Façade, portail du couronnement de la Vierge. Sur les socles de ce portail, voir Cahier, *Nouv. mél. d'archéol.* (*ivoires, miniatures*, etc.), p. 237; et Duchalais, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVI.

[3] Sur cette concordance, voir le *Commentaire sur la Genèse* attribué à saint Eucher (*Patrol.*, t. L, col. 925), et Isidore de Séville, *Liber numer.*, *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 192. A la cathédrale de Lyon, les vitraux mettent en opposition les apôtres, les prophètes et les patriarches (il manque deux patriarches). Il y a quelques reproductions dans L. Bégule et C. Guigue, *Monographie de la cathédrale de Lyon*. Lyon, 1880, in-fol.

et saint Luc[1] (fig. 7). Il faut entendre par là que les évangélistes trouvent dans les prophètes leur point d'appui, mais qu'ils voient de plus haut qu'eux et plus loin. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse correspondent souvent aux douze prophètes et aux douze apôtres réunis. On aimait aussi à mettre en parallèle les vertus, les arts[2].

De pareilles combinaisons supposent une croyance raisonnée à la vertu des nombres. Le moyen âge, en effet, n'a jamais douté qu'ils ne fussent doués d'une force secrète. Cette doctrine venait des Pères de l'Église qui la tenaient sans doute des écoles néo-platoniciennes, où revivait le génie de Pythagore. Il est évident que saint Augustin considère les nombres comme des pensées de Dieu. Il laisse entendre dans maint passage que chaque chiffre a sa signification providentielle. « La Sagesse divine, dit-il, se reconnaît aux nombres imprimés en toute chose[3]. » Le monde physique et le monde moral sont construits sur des nombres éternels. Nous sentons que le charme de la danse réside dans un rythme, c'est-à-dire dans un nombre; mais il faut aller plus loin, la beauté elle-même est une cadence, un nombre harmonieux[4]. La science des nombres est donc la science même de l'univers; les chiffres contiennent le secret du monde. Aussi devons-nous considérer avec une respectueuse attention les nombres qui se rencontrent dans la Bible, car ils sont sacrés et pleins de mystère[5]. Qui sait les comprendre entre dans le plan divin.

Des idées identiques se retrouvent chez presque tous les docteurs du moyen âge. Il suffira, pour marquer la filiation, de renvoyer au *Liber formularum* de saint Eucher, pour le ve siècle; au *Liber numerorum* d'Isidore de Séville, pour le VIIe; au *De Universo* de Raban Maur, pour le IXe; aux *Miscellanea* d'Hugues de Saint-Victor, pour le XIIe[6]. On y verra que le même enseignement se transmettait à travers les siècles dans les mêmes termes. La valeur sym-

[1] Le même thème a été sculpté au portail de la cathédrale de Bamberg, sous une influence française probablement.

[2] Vitraux de l'abside à la cathédrale d'Auxerre; les arts sont dans une rose, les vertus dans une autre, en nombre égal.

[3] Saint Augustin, *De libero arbitrio*, l. II, ch. XVI. *Patrol.*, t. XXXII, col. 1263.

[4] *Id.*, *ibid.*

[5] Saint Augustin, *Quæst. in Heptateuch.*: *Patrol.*, t. XXXVI-XXXVII, col. 589. Il faut voir encore de saint Augustin le traité *De musica*, au chapitre : *De numeris spiritualibus et æternis*, VI, XII. *Patr.*, t. XXXII, col. 1181.

[6] Saint Eucher, *Patrol.*, t. L. Isid. de Séville, *Patrol.*, t. LXXXIII. Raban Maur, *Patrol.*, t. CXI. Hugues de Saint-Victor, *Patrol.*, t. CLXXVII.

bolique de chaque nombre est énoncée dogmatiquement et vérifiée ensuite par l'examen des passages de l'Écriture où figurent ces nombres. Les explications ne varient pas, et on sent qu'on se trouve en présence d'un corps de doctrine.

Quelques exemples donneront une idée du système. Depuis saint Augustin, tous les théologiens expliquent de la même façon le sens du nombre douze. Douze est le chiffre de l'Église universelle, et Jésus a voulu, pour des raisons profondes, que ses apôtres fussent au nombre de douze. Douze, en effet, est le produit de trois par quatre. Or, trois, qui est le chiffre de la Trinité, et, par suite, de l'âme faite à l'image de la Trinité, désigne toutes les choses spirituelles.



Quatre, qui est le chiffre des éléments, est le symbole des choses matérielles, du corps, du monde, qui résultent de la combinaison des quatre éléments[1]. Multiplier trois par quatre, c'est, dans le sens mystique, pénétrer la matière d'esprit, annoncer au monde les vérités de la foi, établir l'Église universelle dont les apôtres sont le symbole[2].

De tels calculs furent parfois plus qu'ingénieux : ils atteignirent à une véritable grandeur. Le nombre sept, que les Pères avaient déclaré mystérieux entre tous, donnait le vertige aux contemplateurs du moyen âge. Ils remarquaient d'abord que sept, composé de quatre, chiffre du corps, et de trois, chiffre de l'âme, est le nombre humain par excellence. Il exprime l'union des deux natures. Tout ce qui se rapporte à l'homme est ordonné par séries de sept. La vie humaine se divise en sept âges. A chaque âge est attachée la pratique d'une des sept vertus. Nous obtenons la grâce nécessaire à la pratique des sept vertus en adressant à Dieu les sept demandes du *Pater noster*. Les sept sacrements nous soutiennent dans l'exercice des sept vertus et nous empêchent de succomber aux sept péchés capitaux[3]. Le nombre sept exprime donc l'harmonie de l'être humain, mais il exprime aussi le rapport harmonieux de l'homme à l'univers. Les sept planètes gouvernent la destinée humaine ; chacun des sept âges de la vie est sous l'influence de l'une d'elles. Ainsi, sept fils invisibles rattachent

[1] Saint Augustin, *In Psalm.*, VI. *Patrol.*, t. XXXVI-XXXVII, col. 91 : « Numerus ternarius ad animum pertinet, quaternarius ad corpus », et Hugues de Saint-Victor, *Patrol.*, t. CLXXV, col. 22.

[2] Sur le nombre 12, voir Raban Maur, *De universo*, XVIII, 3, *Patrol.*, t. CXI. « Item duodecim ad omnium sanctorum pertinent sacramentum, qui, ex quatuor mundi partibus per fidem Trinitatis electi, unam ex se faciunt ecclesiam », et Hugues de Saint-Victor, *De scripturis et script. sacris. Patrol.*, t. CLXXV, col. 22.

[3] Sur le nombre 7, voir Hugues de Saint-Victor, *Exposit. in Abdiam. Patrol.*, t. CLXXV, col. 400 et suiv.

l'homme à l'ensemble des choses[1]. Or, la belle symphonie que font l'homme et le monde, le beau concert qu'ils donnent à Dieu durera pendant sept périodes dont six sont déjà écoulées. En créant le monde en sept jours, Dieu a voulu nous donner la clef de tous ces mystères[2]. Aussi l'Église célèbre-t-elle la sublimité des desseins du Créateur en chantant sept fois par jour ses louanges[3]. Les sept tons de la musique grégorienne sont, en dernière analyse, l'expression sensible de l'ordre universel[4].

Nul doute que de pareilles conceptions n'aient surtout séduit les écoles mystiques. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'*Arca Noe* d'Hugues de Saint-Victor, pour se faire une idée de l'ivresse avec laquelle il combine les chiffres symboliques.

Toutefois, il n'est presque pas de théologien du moyen âge qui n'ait demandé aux nombres la révélation de vérités cachées. Certains calculs rappellent tout à fait ceux de la Cabale. Honorius d'Autun veut expliquer pourquoi l'âme s'unit au corps quarante-six jours après la conception. Il prend le nom d'Adam et il montre que le nombre 46 y est écrit. Car, si on transpose en chiffres les lettres grecques qui composent ce nom, on a : $\alpha = 1$, $\delta = 4$, $\alpha = 1$, $\mu = 40$. En additionnant, on obtient le nombre 46, qui représente le moment où l'être humain peut être considéré comme formé[5].

Entre tous les docteurs, les commentateurs de la Bible sont les plus riches en interprétations mystiques fondées sur les chiffres. Ils nous expliquent, par exemple, que, si Gédéon entre en campagne avec trois cents compagnons, ce n'est

[1] L'Italie subtile et savante mit les planètes en rapport avec les âges de la vie aux chapiteaux du palais ducal à Venise, et dans les fresques des Eremitani à Padoue. *Annales archéol.*, t. XVI, p. 69, 197, 297. Les fresques des Eremitani, œuvre de Guariento, sont du XIVe siècle. Après sa naissance, l'enfant est sous l'influence de la Lune : elle le gouverne quatre ans. Puis Mercure l'accueille et agit sur lui pendant dix ans. Vénus s'empare du jeune homme pendant sept ans. Le Soleil ensuite gouverne l'homme pendant dix-neuf ans, Mars pendant quinze ans, Jupiter pendant douze ans, Saturne jusqu'à la mort. Toutes ces traditions remontent jusqu'à l'antiquité.

[2] Sur le symbolisme des sept jours de la création, voir Raban Maur, *De universo*, IX, 10.

[3] Sur le symbolisme des sept heures de l'office, voir Guillaume Durand, *Ration.*, V, 1.

[4] Les sept tons (accompagnés de l'octave) sont sculptés sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny (aujourd'hui au musée de la ville). Ils étaient très probablement en rapport, si on en juge par quelques autres chapiteaux, avec les sept vertus et les sept âges du monde. Voir *Annales archéologiques*, t. XXVI, 380, et t. XXVII, 32, 151, 287.

[5] Honorius d'Autun, *Sacramentarium* (*Patrol.*, t. CLXXII, col. 741). Les quatre lettres du nom d'Adam représentent aussi, d'après Honorius d'Autun, les quatre premières lettres des quatre points cardinaux : anatolè (levant), dysis (couchant), arktos (nord), mesembria (midi). Il est à peine nécessaire de dire qu'Honorius d'Autun n'est pas l'inventeur de ces combinaisons de chiffres et de lettres, qui remontent très haut.

pas sans quelque raison profonde, car il y a dans le nombre trois cents un mystère. En grec, trois cents se rend par la lettre *tau* (T) : or, le T est la figure de la croix. Donc, par delà Gédéon et ses compagnons, il faut voir Jésus et sa croix[1].

Nous pourrions donner beaucoup d'autres exemples de semblables calculs, mais il nous suffira d'avoir signalé un tour de pensée propre aux hommes d'alors. On peut dire qu'il y a dans toutes les grandes œuvres du moyen âge quelque chose de cette arithmétique sacrée. La *Divine Comédie* de Dante en est l'exemple le plus fameux. Cette haute épopée est édifiée sur des nombres. Aux neuf cercles de l'Enfer correspondent les neuf gradins de la montagne du Purgatoire et les neuf ciels du Paradis. Dans un poème d'une si forte inspiration, rien n'a été laissé à la seule inspiration. Dante décida à l'avance que chacune des parties de sa trilogie se diviserait en trente-trois chants en l'honneur des trente-trois années de la vie de Jésus-Christ[2]. En adoptant la forme métrique du tercet, il semble avoir voulu graver aux fondements mêmes de son poème le chiffre mystique par excellence. Il ordonna l'univers suivant les lois d'une géométrie sublime. Il plaça le Paradis terrestre de l'autre côté du monde, aux antipodes de Jérusalem, pour que l'arbre qui avait perdu l'humanité fût précisément à l'opposé de la croix qui l'avait sauvée. Tout est réglé avec la même précision dans le détail. L'imagination la plus fougueuse qui fut jamais, fut aussi la plus soumise. Dante accepta la loi des nombres comme un rythme divin auquel l'univers obéit. Mais, en méditant sur le mystère des nombres, il sentit une sorte d'horreur sacrée et il en fit jaillir une poésie splendide. Béatrix elle-même devint un nombre : elle fut, à ses yeux, le chiffre neuf, qui a sa racine dans la sainte Trinité[3].

C'est ainsi qu'il édifia « cum pondere et mensura » sa cathédrale invisible. Il fut, avec saint Thomas, le grand architecte du XIII[e] siècle. Il pourrait être représenté le compas et la toise à la main, tel qu'on voit sur sa pierre tombale Maître Hugues Libergier, qui éleva Saint-Nicaise de Reims.

Après tout ce que nous venons de dire, il paraîtra naturel de chercher dans la cathédrale des traces de cette arithmétique sacrée. Nous croyons, en effet, que la science des nombres a présidé parfois aux combinaisons des artistes. Nous

[1] Walafried Strabo, *Glose ordin. Lib. Judic.*, VII, v. 6. Même doctrine dans saint Augustin, *Quæst. in Heptat.*, lib. VII, XXXVII ; et dans Raban Maur, *Comment. in lib. Judic.*, LII. *Patrol.*, t. CVIII, col. 1163.

[2] L'*Enfer* a 34 chants, mais le premier doit être considéré comme un préambule.

[3] *Vita nuova.* « Cette dame fut toujours accompagnée du nombre neuf, pour donner à entendre qu'elle était un neuf, c'est-à-dire un miracle, dont la racine est l'admirable Trinité. »

sommes bien éloigné toutefois de ne voir partout que des nombres symboliques. Rien ne prouve, comme l'ont voulu certains archéologues aventureux, qu'il faille, par exemple, chercher un sens mystérieux dans la triple division de la fenêtre gothique[1]. Mais il ne faut pas non plus repousser systématiquement, comme fait une autre école, tout symbolisme de ce genre ; on prouverait qu'on méconnait le véritable génie du moyen âge.

Il est tel cas où la concordance des textes et des monuments nous conduit à des probabilités qui approchent fort de la certitude. La forme octogonale des fonts baptismaux, qu'on voit adoptée dès les temps les plus anciens et qui persiste pendant toute la durée du moyen âge, n'est pas un pur caprice. Il est difficile de n'y pas voir une application de l'arithmétique mystique enseignée par les Pères. Pour eux, le nombre huit est le chiffre de la vie nouvelle. Il vient apres sept qui marque la limité assignée à la vie de l'homme et à la vie du monde. Huit est comme l'octave en musique; par lui tout recommence. Il est le symbole de la vie nouvelle, de la résurrection finale et de la résurrection anticipée qu'est le baptême[2].

Nous pensons qu'une semblable doctrine, enseignée par les premiers Peres, n'est pas restée sans effet. La piscine des plus vieux baptistères de l'Italie, ou de la Gaule, affecte presque toujours la forme de l'octogone[3]. Au moyen âge les fonts baptismaux sont souvent circulaires, mais ils sont plus souvent encore octogonaux[4].

Nous croyons qu'il ne serait pas impossible de retrouver les nombres mystiques dans d'autres parties de la cathédrale, mais de telles études sont à peine ébauchées: jusqu'à présent, on y a apporté plus d'imagination que de méthode.

[1] Voir Mason Neale et Benj. Webb, *Du symbolisme dans les écoles du moyen âge*, traduct. Tours, 1874, in-8, p. 157.

[2] Saint Ambroise dit : « Quis autem dubitet majus esse octavæ munus, quæ totum renovavit hominem. » *Epist. class.*, I, XLIV. *Patrol.*, t. XVI, col. 1140. Ailleurs, il remarque que le chiffre huit qui était attaché, sous l'Ancienne Loi, à la circoncision, est maintenant attaché au baptême et à la résurrection : *In Psal. David.* CXVIII. *Patrol.*, t. XV, col. 1198.

[3] Ex. : les baptistères de Ravenne, Novare, Cividale de Frioul, Trieste, Torcello, Aix en Provence, Fréjus, etc. Voir Lenoir, *Architecture monastique*, Paris, 1852, 2 vol. in-8. On ne trouve chez les Pères de l'Église aucun texte sur la forme du baptistère ; j'en ai vainement cherché dans saint Augustin, saint Ambroise, saint Grégoire le Grand. Une affirmation de leur part trancherait la question, mais leur silence ne condamne nullement notre hypothèse.

[4] Sur les fonts du moyen âge, voir une étude de M. Saintenoy, dans les *Annales de la Société archéolog. de Bruxelles*, 1891 et 1892. Il a étudié et classé un assez grand nombre de fonts baptismaux de toutes les régions de l'Europe, du XI[e] au XVI[e] siècle : trente-deux sont de forme ronde, mais soixante-sept sont de forme octogonale. Il y a d'autres formes, mais en petit nombre.

III

Le troisième caractère de l'art du moyen âge est d'être un langage symbolique. Depuis les catacombes, l'art chrétien parle par figures. Il nous montre une chose et il nous invite à en voir une autre. L'artiste, auraient pu dire les docteurs, doit imiter Dieu, qui a caché un sens profond sous la lettre de l'Écriture, et qui a voulu que la nature elle-même fût un enseignement.

Il y a donc, dans l'art du moyen âge, des intentions qu'il faut savoir comprendre. Lorsque, par exemple, dans la scène du Jugement dernier, nous voyons les Vierges folles à la gauche de Jésus-Christ et les Vierges sages à sa droite, nous devons entendre qu'elles sont là pour symboliser les réprouvés et les élus. Tous les commentateurs du Nouveau Testament nous l'apprennent, et ils nous l'expliquent en nous disant que les cinq Vierges folles figurent la concupiscence des cinq sens et les cinq Vierges sages les cinq formes de la contemplation intérieure[1]. Ce n'est pas pour eux-mêmes qu'on représente les quatre fleuves du Paradis, le Géon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate, versant l'eau de leur urne vers les quatre points cardinaux, c'est pour symboliser les quatre évangélistes, qui, pareils à quatre fleuves bienfaisants, ont épanché leur doctrine sur le monde.

Tel personnage de l'Ancien Testament, au porche de la cathédrale, n'est qu'une figure : il annonce Jésus-Christ, la Vierge ou l'Église future. A Chartres, Melchisedech, prêtre et roi, portant le pain et le vin pour l'offrir à Abraham, doit nous rappeler un autre prêtre et un autre roi qui offrit le pain et le vin à ses apôtres. A Laon, Gédéon, appelant, sur la toison qu'il a étendue à terre, la pluie du ciel, nous fait souvenir que la Vierge fut cette toison symbolique, sur qui tomba la rosée d'en haut (fig. 8).

Un détail, d'apparence insignifiante, cache un symbole. Le lion qu'on voit dans un vitrail de Bourges, près du tombeau d'où sort Jésus-Christ ressuscité, est une figure de la Résurrection. Tout le monde admettait au moyen âge que la lionne mettait bas des petits qui semblaient mort-nés. Pendant trois jours les lionceaux ne donnaient aucun signe de vie, mais le troisième jour, le lion

[1] Nous renverrons aux textes, quand nous reviendrons sur tous ces sujets.

venait et les ranimait de son souffle. Ainsi, la mort apparente du lion représentait le séjour de Jésus-Christ dans le tombeau, et sa naissance était comme une image de la résurrection.

Dans l'art du moyen âge, on le voit, toute forme est vivifiée par l'esprit.



Fig. 8. — Gédéon et la Toison. Vitrail de Laon.
D'après Florival et Midoux ; avec l'autorisation de M. de Florival.

Une pareille conception de l'art suppose un système du monde profondément idéaliste, et la conviction que l'histoire et la nature ne sont qu'un immense symbole. Nous verrons que telle fut bien, en effet, la vraie pensée du moyen âge. Et qu'on ne croie pas que ces idées fussent seulement celles des grands docteurs du XIIIe siècle : l'Église sut les faire arriver jusqu'à la foule. Le symbolisme du culte familiarisait les fidèles avec le symbolisme de l'art. La Liturgie chrétienne est, comme l'Art chrétien, une perpétuelle figure : le même génie s'y montre.

Il faut lire, dans Guillaume Durand, les commentaires dont il accompagne le récit d'une grande fête chrétienne, du Samedi saint, par exemple[1]. Chacune des cérémonies qui s'accomplit en ce jour est pleine de mystère.

Dès le matin, on commence par éteindre dans l'église toutes les lampes pour marquer que l'Ancienne Loi, qui éclairait le monde, est désormais abrogée. Puis, le célébrant bénit le feu nouveau, figure de la Loi Nouvelle. Il a fait jaillir ce feu du silex, pour rappeler que Jésus-Christ est, comme le dit saint Paul, la pierre angulaire du monde. Alors, l'évêque, le diacre et tout le peuple se dirigent vers le chœur et s'arrêtent devant le cierge pascal. Ce cierge, nous apprend Guillaume Durand, est un triple symbole. Éteint, il symbolise à la fois la colonne obscure qui guidait les Hébreux pendant le jour, l'Ancienne Loi et le corps de Jésus-Christ. Allumé, il signifie la colonne de lumière qu'Israël voyait pendant la nuit, la Loi Nouvelle et le corps glorieux de Jésus-Christ ressuscité. Le diacre fait allusion à ce triple symbolisme en récitant, devant le cierge, la formule de l'*Exultet*. Mais il insiste surtout sur la ressemblance du cierge et du corps de Jésus-Christ. Il rappelle que la cire immaculée a été produite par l'abeille, à la fois chaste et féconde comme la Vierge qui a mis au monde le Sauveur[2]. Pour rendre sensible aux yeux la similitude de la cire et du corps divin, il enfonce dans le cierge cinq grains d'encens qui rappellent à la fois les cinq plaies de Jésus-Christ et les parfums achetés par les saintes Femmes pour l'embaumer. Enfin, il allume le cierge avec le feu nouveau, et, dans toute l'église, on rallume les lampes, pour représenter la diffusion de la Nouvelle Loi dans le monde.

Telle est la première partie de la cérémonie. La seconde est consacrée au baptême des néophytes que l'Église a placé en ce jour, parce qu'elle a vu, comme dit Durand, de mystérieux rapports entre la mort de Jésus-Christ et la mort symbolique du nouveau chrétien. Par le baptême, le chrétien meurt au monde et ressuscite avec le Sauveur. Mais, avant de conduire les catéchumènes aux fonts baptismaux, on lit devant eux douze passages des livres saints qui se rapportent aux sacrements qu'ils vont recevoir. C'est, par exemple, l'histoire du Déluge dont l'eau purifia le monde, le récit du passage de la mer Rouge par les Hébreux, symbole du baptême, et le cantique d'Isaïe sur ceux qui ont soif.

[1] *Rationale div. offic* Lib. VI, cap. LXXX.

[2] Sur les *Exultet* de l'Église primitive, qui ont un si beau caractère, voir Duchesne, *les Origines du culte chrétien*, Paris, 1889, in-8, p. 242.

Quand les lectures sont terminées, l'évêque bénit l'eau. Il fait d'abord sur elle le signe de la croix; puis il la divise en quatre parties et en répand vers les quatre points cardinaux pour rappeler les quatre fleuves du Paradis terrestre. Il y plonge ensuite le cierge pascal, image du Sauveur, pour nous faire souvenir que Jésus-Christ fut plongé dans le Jourdain et qu'il sanctifia par son baptême toutes les eaux du monde. Il plonge le cierge à trois reprises dans le baptistère pour rappeler les trois jours que Jésus-Christ passa dans le tombeau. Le baptême commence alors, et les néophytes, à leur tour, sont plongés trois fois dans la piscine, pour qu'ils sachent qu'ils meurent au monde avec le Christ, qu'ils sont ensevelis avec lui et qu'ils ressuscitent avec lui à la vie éternelle.

On voit que, dans une pareille cérémonie, il n'est pas un détail qui n'ait sa valeur symbolique.

Mais, ce n'est pas seulement dans quelques circonstances solennelles que l'Église instruit et émeut le peuple par des symboles. Tous les jours elle célèbre le sacrifice de la Messe, et, dans ce drame pathétique, il n'est rien qui n'ait sa signification. Les chapitres que Guillaume Durand a consacrés à l'explication de la messe comptent parmi les plus surprenants de son *Rational*.

Voici, par exemple, comment il interprète la première partie du divin sacrifice[1]:

Le chant grave et triste de l'*Introït* ouvre la cérémonie : il exprime l'attente des patriarches et des prophètes. Le chœur des clercs est le chœur même des saints de l'Ancienne Loi, qui soupirent après la venue du Messie qu'ils ne doivent point voir. L'évêque entre alors, et il apparaît comme la vivante figure de Jésus-Christ. Son arrivée symbolise l'avènement du Sauveur attendu par les nations. Dans les grandes fêtes on porte devant lui sept flambeaux pour rappeler que, suivant la parole du Prophète, les sept dons du Saint-Esprit se reposèrent sur la tête du Fils de Dieu. Il s'avance sous un dais triomphal dont les quatre porteurs peuvent se comparer aux quatre évangélistes. Deux acolytes marchent à sa droite et à sa gauche, et figurent Moïse et Hélie qui se montrèrent sur le Thabor aux côtés de Jésus-Christ. Ils nous enseignent que Jésus avait pour lui l'autorité de la Loi et l'autorité des Prophètes.

[1] Nous résumons brièvement, en omettant une foule de circonstances, le chapitre v et les chapitres suivants du livre IV du *Rational*. On trouve la même doctrine chez les autres liturgistes du moyen âge. Voir notamment Sicard, *Mitrale*, III, 2, *Patrol.*, t. CCXIII.

L'évêque s'assied sur son trône et reste silencieux. Il ne semble prendre aucune part à la première partie de la cérémonie. Son attitude contient un enseignement : il nous rappelle par son silence que les premières années de la vie de Jésus-Christ s'écoulèrent dans l'obscurité et dans le recueillement. Le sous-diacre, cependant, s'est dirigé vers le pupitre, et, tourné vers la droite, il lit l'Épître à haute voix. Nous entrevoyons ici le premier acte du drame de la Rédemption. La lecture de l'Épître, c'est la prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert. Il parle avant que le Sauveur ait commencé à faire entendre sa voix, mais il ne parle qu'aux Juifs. Aussi le sous-diacre, image du Précurseur, se tourne-t-il vers le nord, qui est le côté de l'Ancienne Loi. Quand la lecture est terminée, il s'incline devant l'évêque, comme le Précurseur s'humilia devant Jésus-Christ.

Le chant du Graduel, qui suit la lecture de l'Épître, se rapporte encore à la mission de saint Jean-Baptiste : il symbolise les exhortations à la pénitence qu'il adresse aux Juifs, à la veille des temps nouveaux.

Enfin le célébrant lit l'Évangile. Moment solennel, car c'est ici que commence la vie active du Messie; sa parole se fait entendre pour la première fois dans le monde. La lecture de l'Évangile est la figure même de sa prédication.

Le *Credo* suit l'Évangile, comme la foi suit l'annonce de la vérité. Les douze articles du *Credo* se rapportent à la vocation des douze apôtres[1].

Quand le *Credo* est terminé, l'évêque se lève et parle au peuple. En choisissant ce moment pour instruire les fidèles, l'Église a voulu leur rappeler le miracle de son établissement. Elle leur montre comment la vérité, reçue d'abord par les seuls apôtres, se répandit en un instant dans le monde entier.

Tel est le sens mystique que Guillaume Durand attribue à la première partie de la Messe. Après cette sorte de préambule, il arrive au drame lui-même et au sacrifice. Mais ici, ses commentaires deviennent si abondants et son symbolisme si riche qu'il est impossible par une simple analyse d'en donner une idée. Il faut renvoyer à l'original. Nous en avons dit assez, toutefois, pour laisser entrevoir quelque chose du génie du moyen âge. On devine tout ce qu'une cérémonie religieuse contenait d'enseignements, d'émotion et de vie pour les chrétiens du XIIIe siècle. Avec quelle puissance une telle poésie ne devait-elle pas

[1] Chacun des articles du *Credo* était attribué à un apôtre. A partir du XIVe siècle, les apôtres sont souvent représentés portant à la main une banderole sur laquelle est écrit l'article du symbole qu'on attribue à chacun d'eux

agir sur l'âme tendre d'un saint Louis. On s'explique ses extases et ses larmes. A ceux qui l'arrachaient à sa contemplation, il disait à voix basse et comme sortant d'un rêve : « Où suis-je ? » — Il croyait être avec saint Jean dans le désert, marcher aux côtés de Jésus.

Les livres des vieux liturgistes, si dédaignés depuis le XVII[e] siècle, doivent être comptés, sans aucun doute, parmi les plus extraordinaires du moyen âge[1]. Nulle part il n'y a un si puissant rayonnement de l'âme. Toutes les réalités s'évanouissent et se transfigurent en esprit.

Le costume que le prêtre porte à l'autel, les objets qui servent au culte deviennent autant de symboles. La chasuble, qui se met par-dessus tous les autres vêtements, c'est la charité qui est supérieure à tous les préceptes de la loi et qui est elle-même la loi suprême[2]. L'étole, que le prêtre se passe autour du cou, est le joug léger du Seigneur; et, comme il est écrit que tout chrétien doit chérir ce joug, le prêtre baise l'étole en la mettant et en l'enlevant[3]. La mitre à deux pointes de l'évêque symbolise la science qu'il doit avoir de l'un et de l'autre Testament : deux rubans y sont attachés pour rappeler que l'Écriture doit être interprétée suivant la lettre et suivant l'esprit[4]. La cloche est la voix des prédicateurs. La charpente à laquelle elle est suspendue est la figure de la croix. La corde faite de trois fils tordus signifie la triple intelligence de l'Écriture, qui doit être interprétée dans le triple sens, historique, allégorique et moral. Quand on prend la corde dans sa main pour ébranler la cloche, on exprime symboliquement cette vérité fondamentale que la connaissance des Écritures doit aboutir à l'action[5].

Un usage si constant du symbolisme est bien fait pour étonner quiconque n'est pas familier avec les écrivains du moyen âge. Il ne faut pas toutefois,

[1] Il faut lire : Amalarius, *De ecclesiasticis officiis* et *Eclogae de officio missae* (IX[e] siècle), *Patrol.*, t. CV ; Rupert de Tuy, *De divinis officiis* (XII[e] siècle), *Patrol.*, t. CLXX ; Honorius d'Autun, *Gemma animae* et *Sacramentarium* (XII[e] siècle), *Patrol.*, t. CLXXII ; Hugues de Saint-Victor, *Speculum ecclesiae* et *De officiis ecclesiasticis* (XII[e] siècle ; l'attribution à Hugues de Saint-Victor est douteuse), *Patrol.*, t. CLXXVII ; Sicard de Crémone, *Mitrale* (XII[e] siècle), *Patrol.*, t. CCXIII ; Innocent III, *De sacro altaris mysterio* (XIII[e] siècle), *Patrol.*, t. CCXVII. A la fin du XIII[e] siècle, Guillaume Durand résume et amplifie tous les travaux de ses prédécesseurs dans son *Rationale divinorum officiorum*. Il est curieux que les plus anciens liturgistes, comme Isidore de Séville (*De ecclesiasticis officiis* ; *Patrol.*, t. LXXXIII) ne donnent aucune place au symbolisme. L'interprétation symbolique des cérémonies appartient au moyen âge, et ne commence qu'avec Amalarius.

[2] Guillaume Durand, *Ration.*, liv. III, ch. VII.

[3] *Ration.*, liv. III, ch. V.

[4] *Ration.*, liv. III, ch. XIII.

[5] *Ration.*, liv. I, ch. IV.

comme firent les Bénédictins du XVIIIe siècle, affecter de ne voir là qu'un simple jeu de la fantaisie individuelle [1]. Sans doute, de telles interprétations ne furent jamais acceptées comme des dogmes; néanmoins, il est assez remarquable qu'elles ne varient presque jamais. Par exemple, Guillaume Durand, au XIIIe siècle, attribue à l'étole la même signification qu'Amalarius au IXe [2]. Mais, ce qui est intéressant ici, c'est bien moins l'explication prise en elle-même que l'état d'esprit qu'elle suppose ; ce qui est significatif, c'est le mépris de la réalité, c'est la conviction profonde qu'au travers de toutes les choses de ce monde on peut atteindre à l'esprit pur, on peut entrevoir Dieu. Voilà le vrai génie du moyen âge.

Pour l'historien de l'art, il n'est pas de livres plus précieux que les livres liturgiques. Grâce à eux, il apprend à connaître l'esprit qui a modelé les œuvres plastiques. Car les artistes furent aussi habiles que les théologiens à spiritualiser la matière : ils eurent des inventions dont quelques-unes furent ingénieuses, d'autres touchantes, d'autres grandioses.

Ils donnèrent, par exemple, au grand lustre d'Aix-la-Chapelle la forme d'une ville fortifiée défendue par des tours. Quelle est cette ville de lumière ? L'inscription nous l'apprend : c'est la Jérusalem céleste. Les Béatitudes de l'âme promises aux élus sont représentées entre les créneaux, près des Apôtres et des Prophètes qui gardent la cité sainte [3]. N'est-ce pas une façon magnifique de réaliser la vision de saint Jean ?

L'artiste inconnu qui surmonta un encensoir de l'image des trois jeunes Hébreux dans la fournaise, sut rendre sensible une belle pensée [4]. Le parfum qui montait du brasier semblait être la prière même des martyrs.

Ces pieux ouvriers mettaient dans leurs œuvres toute la tendresse de leur âme.

Un autre, plus subtil, donna à la volute d'une crosse d'évêque la forme d'un serpent qui tient dans sa gueule une colombe. Il voulut de cette façon rappeler au pasteur les deux vertus qui conviennent à son ministère. « Cache la simpli-

[1] Voir dans l'*Hist. litt. de la France*, t. XII, l'article sur Honorius d'Autun.

[2] D'Amalarius à Guillaume Durand, tous les liturgistes font de l'étole un symbole d'obéissance. Amalarius, *De eccles. officiis*, col. 1097 ; Rupert, *De divin. offic.*, col. 22 ; Honorius d'Autun, *Gemma*, col. 605 ; Hugues de Saint-Victor, *De offic. eccles.*, col. 405 ; Sicard, *Mitrale*, col. 75 ; Innocent III, *De sacro alt. myst.*, col. 788.

[3] *Annales archéol.* t. XIX, p. 70, et Cahier, *Mélang. arch.*, t. III, p. 1 et suiv.

[4] Encensoir de Lille, *Annales archéol.*, t. IV, p. 293, et t. XIX, p. 112.

cité de la colombe sous la prudence du serpent », disent deux vers latins gravés sur le bâton pastoral[1]. Une autre crosse nous montre encore un serpent qui menace la Vierge de sa gueule impuissante ; dans la volute, l'ange lui annonce qu'elle enfantera le vainqueur du serpent[2].

Souvent les artistes traduisent exactement la doctrine enseignée par les liturgistes. Dans le sanctuaire de la Sainte-Chapelle, les sculpteurs adossèrent à douze colonnes douze statues d'apôtres portant à la main des croix de consécration. Les liturgistes nous enseignent, en effet[3], que lorsque l'évêque consacre une église, il doit marquer de douze croix douze colonnes de la nef ou du chœur. Il veut faire entendre par là que les douze apotres sont les vrais piliers du temple. C'est ce symbolisme qui a été rendu sensible aux yeux de la façon la plus heureuse à l'intérieur de la Sainte-Chapelle[4] (fig. 9).

Tout le mobilier religieux du XIII[e] siècle nous montre la matière façonnée par l'esprit. Au pupitre, l'aigle de saint Jean ouvre ses ailes toutes grandes pour soutenir l'Évangile[5]. De beaux anges, en longues robes, portent processionnellement les cylindres de cristal où reposent les os des saints et des martyrs. Les Vierges d'ivoire s'ouvrent et montrent qu'elles ont.



Fig. 9. — Apôtre portant la croix de consécration (Sainte-Chapelle).

[1] Cahier, *Nouv. mél. archéol. Ivoires*, p. 28.

[2] Au Musée du Louvre, galerie d'Apollon.

[3] Voir Sicard, *Mitrale*, liv. I, ch. IX. *Patr.*, t. CCXIII, col. 34.

[4] Les statues qu'on voit aujourd'hui ont été refaites, à l'exception de quatre. (F. de Guilhermy, *Description de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1887, in-12, p. 41.) Les douze apôtres étaient également adossés à douze colonnes, à l'église Saint-Jacques des Pèlerins à Paris. (*Rev. de l'art chrétien*, 1866, p. 399.)

[5] A la Chartreuse de Dijon le lutrin de l'Évangile était une colonne au sommet de laquelle se trouvait un phénix. Les quatre animaux placés à l'entour servaient de pupitre. Si l'évangile qu'on lisait était de saint Marc, on mettait le livre sur le lion, sur le bœuf s'il était de saint Luc, etc. (Moléon, *Voyage liturgique*, p. 156).

gravée à la place du cœur, toute l'histoire de la Passion[1]. Au chevet de la cathédrale, un ange gigantesque, dominant toute la ville, tourne avec le soleil et donne à chaque heure un sens surnaturel[2].

De tout ce qui précède, il est permis de conclure que l'art du moyen âge est un art éminemment symbolique, et que la forme y fut presque toujours l'enveloppe légère de l'esprit[3].

Voilà les caractères généraux de l'Iconographie du moyen âge. L'art est alors à la fois une écriture, une arithmétique, une symbolique. Il en résulte une harmonie profonde. L'ordonnance des statues au portail des cathédrales a quelque chose de musical. N'y a-t-il pas là, en effet, tous les éléments d'une musique ? N'y trouve-t-on pas des signes groupés suivant la loi des nombres ? Et n'y a-t-il pas, dans les symboles multiples qu'on entrevoit derrière les formes, quelque chose de l'indéfini de la musique ? Le génie du moyen âge, qu'on a si longtemps méconnu, fut un génie harmonieux. Le Paradis de Dante et les porches de Chartres sont des symphonies. Aucun art, plus justement que celui du XIII[e] siècle, ne mérite d'être défini : « une musique fixée ».

[1] La Vierge ouvrante, qui figurait autrefois dans la collection des ivoires du Louvre, est probablement l'œuvre d'un faussaire. Il existe cependant une Vierge ouvrante authentique (très mutilée) ; voir Molinier, *Ivoires*, p. 177, dans l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1896, in-fol. On en a signalé récemment une autre ; voir : *La Vierge ouvrante de Boubon*, par l'abbé Leclerc et le baron de Verneilh, Limoges, 1898.

[2] Au chevet de la cathédrale de Chartres, avant l'incendie de 1836. Villard de Honnecourt, dans son *Album* (fol. 22, v°), explique le mécanisme qui met l'ange en mouvement.

[3] Une des questions les plus longtemps controversées de l'archéologie du moyen âge a été celle de la déviation de l'axe des églises qu'on remarque si fréquemment dans la région du chœur. Une pareille irrégularité est-elle due au hasard, à des nécessités d'ordre matériel, ou faut-il y voir une intention mystique ? N'aurait-on pas voulu rappeler que Jésus-Christ, dont l'église est l'image, est mort sur la croix en inclinant la tête ? — Viollet-le-Duc ne se prononce pas, tout en reconnaissant qu'une idée de ce genre s'accorderait parfaitement avec tout ce que nous savons du génie du moyen âge. (*Dictionn. raisonné de l'architect.*, article : *Axe*.) Pour ma part, j'ai été pendant longtemps assez disposé à interpréter la déviation de l'axe dans un sens mystique. Le remarquable mémoire que M. R. de Lasteyrie a consacré à cette question (*Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. XXXVII, 1905) m'a convaincu que cette déviation ne pouvait avoir de signification symbolique. Quand elle n'est pas commandée par la nature des lieux, elle est le résultat d'une erreur d'alignement et correspond toujours à une reprise des travaux. Les exemples si précis que donne M. de Lasteyrie ne peuvent guère laisser subsister de doute dans l'esprit. Son Mémoire a entraîné presque immédiatement l'adhésion de M. Anthyme Saint-Paul, qui fut longtemps un des champions de l'interprétation symbolique (*Bullet. monum.*, 1906). Ce symbolisme écarté, il ne restera plus rien des déductions ingénieuses de M[me] Félicie d'Ayzac, qui avait voulu prouver que la petite porte percée au flanc de Notre-Dame de Paris, la « porte rouge », était la figure de la plaie faite par la lance au côté droit de Jésus-Christ. (*Revue de l'Art chrétien*, 1860 et 1861.) Le symbolisme tient assez de place dans l'art du moyen âge pour qu'il n'y ait pas lieu d'accueillir les rêveries des interprètes modernes.

CHAPITRE II

MÉTHODE A SUIVRE DANS L'ÉTUDE DE L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE
LES MIROIRS DE VINCENT DE BEAUVAIS

Le XIII[e] siècle est le siècle des Encyclopédies. A aucune autre époque on ne publia autant de Sommes, de Miroirs, d'Images du Monde. Saint Thomas d'Aquin coordonne alors toute la doctrine chrétienne; Jacques de Voragine réunit en un corps les plus célèbres d'entre les légendes des saints; Guillaume Durand résume tous les liturgistes antérieurs; Vincent de Beauvais embrasse la science universelle. Le monde chrétien prend une pleine conscience de son génie. La conception de l'univers qui avait été élaborée par les siècles antérieurs arrive à sa parfaite expression. Les universités qui venaient d'être créées dans toute l'Europe, et surtout la jeune Université de Paris, crurent qu'il était possible de bâtir l'édifice définitif du savoir humain, et elles y travaillèrent avec ardeur.

Or, pendant que les docteurs construisaient la cathédrale intellectuelle qui devait abriter toute la chrétienté, s'élevaient nos cathédrales de pierre, qui furent comme l'image visible de l'autre. Le moyen âge y mit toutes ses certitudes. Elles furent, à leur manière, des Sommes, des Miroirs, des Images du Monde. Elles furent l'expression la plus parfaite qu'il y eut jamais des idées d'une époque. Toutes les doctrines y trouvèrent leur forme plastique. — Voilà ce que nous voudrions montrer.

La difficulté est de grouper dans un ordre logique les innombrables œuvres d'art que la cathédrale propose à notre étude. Avons-nous le droit de disposer les faits à notre guise, suivant le plan qui nous paraîtra le plus harmonieux ? — Nous ne le pensons pas. Nous devons ici nous défier de nos habitudes modernes d'esprit. Si nous voulions imposer nos catégories aux idées du moyen âge, nous

aurions bien des chances de nous tromper. Aussi, est-ce au moyen âge lui-même que nous emprunterons notre méthode d'exposition. Vincent de Beauvais nous la fournira, et les quatre livres de son *Miroir* seront les quatre divisions de notre étude.

Si saint Thomas a été le cerveau le plus puissant du moyen âge, Vincent de Beauvais en fut certainement le plus vaste. Il a porté en lui toute la science de son temps. Travailleur prodigieux, il a passé sa vie, comme Pline l'Ancien, à lire et à faire des extraits. Saint Louis lui avait ouvert sa belle bibliothèque, où se trouvaient à peu près tous les livres qu'on pouvait se procurer au XIIIe siècle. On l'appelait « librorum helluo », le mangeur de livres. Parfois le saint roi venait lui rendre visite à l'abbaye de Royaumont et il aimait à l'entendre parler des merveilles de l'univers.

C'est probablement vers le milieu du siècle que Vincent de Beauvais fit paraître ce grand *Miroir*, ce *Speculum majus*, qui sembla aux contemporains le suprême effort de la science humaine. Aujourd'hui encore, il est difficile de ne pas admirer une œuvre aussi colossale[1].

Le savoir de Vincent de Beauvais est immense, mais il n'en est pas accablé. Il a su dominer son érudition. L'ordonnance qu'il a adoptée est la plus grandiose qu'un homme du moyen âge pouvait rêver : le plan de Vincent de Beauvais est le plan même de Dieu, tel qu'il apparaît dans l'Écriture.

L'œuvre se divise en quatre parties : Miroir de la Nature, Miroir de la Science, Miroir de la Morale, Miroir de l'Histoire[2].

Au Miroir de la Nature se reflètent toutes les réalités de ce monde dans l'ordre même où Dieu les a créées. Les journées de la création marquent les différents chapitres de cette grande Encyclopédie de la nature. Les éléments, les minéraux, les végétaux, les animaux, sont successivement énumérés et décrits. Toutes les vérités et toutes les erreurs que l'antiquité avait transmises au moyen âge se trouvent là. Mais c'est naturellement à l'œuvre du sixième jour, à l'homme, que Vincent de Beauvais consacre les plus longs développements, car l'homme est le centre du monde, et le monde n'a été fait que pour lui.

[1] *Speculum majus*, Douai, 1624, 4 vol. in-fol.; c'est la réimpression des Jésuites. Nous renverrons sans cesse à cette édition.

[2] Vincent de Beauvais n'a pas eu le temps d'écrire le *Miroir moral*, et l'œuvre que nous avons sous ce titre date du commencement du XIVe siècle (voir *Histoire littér. de la France*, t. XVIII, p. 459). Mais il est évident que le *Miroir moral* faisait partie du plan primitif de Vinc. de Beauvais, et c'est la seule chose qui nous importe ici.

Le Miroir de la Science s'ouvre par le récit du drame qui explique l'énigme de l'univers, par l'histoire de la Chute. L'homme est tombé, et, désormais, il ne peut attendre son salut que d'un Rédempteur. Mais, de lui-même, il peut commencer à se relever, et se préparer à la grâce par la science. Il y a dans la science un esprit de vie, et à chacun des sept arts correspond un des sept dons du Saint-Esprit. Après avoir exposé cette large et humaine doctrine, Vincent de Beauvais passe en revue toutes les parties du savoir. Il n'oublie même pas les arts mécaniques; car, par le travail de ses mains, l'homme commence l'œuvre de sa rédemption.

Le Miroir moral se rattache étroitement au Miroir de la Science. Le but de la vie, en effet, n'est pas de savoir, mais d'agir. La science n'est qu'un moyen d'arriver à la vertu. De là une classification savante des vices et des vertus, où se retrouvent la méthode, les divisions et souvent même les expressions de saint Thomas d'Aquin, car le *Speculum morale* n'est qu'un abrégé de la *Somme*.

Le Miroir historique vient le dernier. Nous avons étudié l'humanité abstraite, voici maintenant l'humanité vivante. Nous voyons l'homme en marche sous l'œil de Dieu. Il lutte, il souffre, il invente les sciences et les arts, il opte tantôt pour le vice et tantôt pour la vertu dans la grande bataille de l'âme qui est toute l'histoire du monde. — Il est à peine nécessaire de faire remarquer que, pour Vincent de Beauvais, comme pour saint Augustin, pour Paul Orose, pour Grégoire de Tours, pour tous les historiens du moyen âge, la véritable histoire est l'histoire de l'Église, l'histoire de la Cité de Dieu, qui commence à Abel, le premier des justes. Il y a un peuple de Dieu : son histoire est la colonne de lumière qui éclaire les ténèbres. Quant à l'histoire du monde païen, elle ne mérite d'être étudiée que par rapport à l'autre, elle n'a que la valeur d'un synchronisme. Sans doute, Vincent de Beauvais n'a pas dédaigné de nous raconter les révolutions des empires, il s'est même complu à nous parler des philosophes, des savants et des poètes des Gentils; mais de pareils chapitres sont vraiment épisodiques. L'idée maîtresse de son livre est ailleurs. Ce qui fait l'unité de son œuvre, c'est la suite des saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : par eux, et par eux seulement, s'explique l'histoire du monde.

Voilà comment est conçue l'Encyclopédie du XIII[e] siècle. L'énigme de Dieu, de l'homme et du monde, s'y trouve complètement résolue. Le système est si parfait que le moyen âge ne pouvait rien trouver de plus. Les siècles qui suivirent, jusqu'à la Renaissance, n'y ajoutèrent pas une ligne.

Un semblable livre est donc le guide le plus sûr que nous puissions prendre pour étudier les grandes idées directrices de l'art du XIII[e] siècle. Il est difficile de ne pas remarquer, entre l'économie générale du *Speculum majus* et le plan qui a été suivi aux porches de la cathédrale de Chartres, par exemple, des analogies frappantes. Les innombrables figures qui ornent les portails peuvent toutes se grouper sous quatre chefs : nature, science, morale, histoire. Didron a le mérite de l'avoir dit le premier dans la magistrale introduction qui ouvre son *Histoire de Dieu*. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que les hommes de génie qui concurent ce grand ensemble décoratif, se soient inspirés directement du livre de Vincent de Beauvais, quoique les porches de Chartres et le *Speculum majus* soient à peu près contemporains. Mais que nous importe ? Il est bien évident que l'ordonnance du *Speculum majus* n'appartient pas en propre à Vincent de Beauvais, mais au moyen âge tout entier. C'étaient là les formes qui, au XIII[e] siècle, s'imposaient à toute pensée réfléchie. Le même génie a disposé les chapitres du *Miroir* et les statues des cathédrales : il est donc légitime de chercher dans les uns le secret des autres.

Les quatre grandes divisions de Vincent de Beauvais seront donc les nôtres. Nous chercherons à lire à la façade des cathédrales les quatre livres du Miroir du Monde. Nous les y découvrirons tous les quatre, et nous les déchiffrerons à tour de rôle, dans l'ordre même où l'encyclopédiste nous les présente. De la sorte, chaque détail se trouvera à sa place, et l'harmonie de l'ensemble apparaîtra.

LIVRE PREMIER

LE MIROIR DE LA NATURE

I. Le monde fut conçu par le moyen âge comme un symbole. Origines de cette conception. La « Clef » de Méliton. Les Bestiaires. — II. Les animaux représentés dans la cathédrale ont parfois un sens symbolique. Les quatre animaux évangéliques. Le vitrail de Lyon ; la frise de Strasbourg. Influence d'Honorius d'Autun ; rôle des Bestiaires. — III. Exagérations de l'école symbolique. Il ne faut pas chercher partout des symboles. La faune et la flore du XIIIe siècle. Les gargouilles ; les monstres.

I

Le Miroir de la Nature de Vincent de Beauvais est conçu avec une majestueuse simplicité. Il est, nous l'avons dit, le commentaire des sept journées de la création. Les êtres y sont étudiés dans l'ordre même de leur apparition. Dans le cadre tracé par la Bible, Vincent de Beauvais introduit toute la science des anciens. Grâce à lui, Pline, Élien, Dioscoride, sans le vouloir, chantent la gloire du Dieu de la Genèse.

A vrai dire, un pareil plan ne lui appartient pas. Dès les premiers siècles, il s'imposa au génie chrétien. Les Pères grecs et latins présentèrent l'ensemble de leurs connaissances sur l'univers en suivant les démarches mêmes du Créateur : chacune des journées de la création marque un des chapitres de leurs livres. De tous ces discours sur l'œuvre de Dieu, ou *Hexaemeron*, le plus célèbre en Occident fut celui de saint Ambroise, qui devint le modèle de tous les ouvrages du même genre[1]. Vincent de Beauvais n'a donc rien inventé : il reste là, comme partout ailleurs, le fidèle interprète de la tradition.

[1] Saint Ambroise, *Patrol.*, t. XIV.

Le Miroir de la Nature est sculpté, en abrégé, à la façade de la plupart de nos cathédrales. Chartres (fig. 10), Laon, Auxerre, Bourges, Lyon, nous montrent l'œuvre des sept jours[1]. L'imagination des artistes s'y est montrée sobre et synthétique. A Chartres, un lion, une brebis, une chèvre et une génisse représentent tous les animaux; un figuier et trois autres plantes d'un caractère indécis rappellent la diversité des végétaux[2]. Il y a de la grandeur à résumer ainsi, en cinq ou six bas-reliefs, l'univers infini. Quelques naïfs détails sont pleins de charme : à Laon, Dieu, assis, réfléchit profondément avant de séparer les ténèbres de la lumière et compte sur ses doigts le nombre de jours qu'il lui faudra pour achever son œuvre. Plus loin, quand il a terminé sa tâche, le Créateur, semblable à un bon ouvrier qui a bien employé sa journée, s'assied pour se reposer, s'appuie sur son bâton et s'endort.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 10. — La Création : le Créateur dans la première voussure ; l'œuvre des sept Jours dans la seconde (Chartres, portail Nord).

Cependant, on aurait le droit de trouver que ces quelques figures représentent imparfaitement la richesse de l'univers, et l'on pourrait accuser d'impuissance et de timidité les artistes du XIIIe siècle, si le monde des plantes et des animaux tenait

[1] Chartres (porche septentrional, baie centrale, voussures) ; Laon (façade occidentale, voussures de la grande fenêtre de droite) ; Auxerre (façade occidentale, soubassements du portail) ; Lyon (bas-reliefs du portail occidental) ; Noyon (id. très mutilés); Bourges (id.); on pourrait citer aussi plusieurs vitraux de la création : Auxerre (XIIIe siècle); Soissons, vitrail du chevet.

[2] La Création de Chartres a été étudiée longuement par Didron, *Annales Archéol.*, t. XI, p. 148.

réellement, dans la cathédrale, une place aussi modeste. Mais il suffit de lever les yeux pour voir la vigne, le framboisier chargé de ses fruits et les longs jets du rosier sauvage s'accrocher aux archivoltes. Des oiseaux chantent parmi les feuilles de chêne, d'autres sont posés sur les contreforts. Les animaux des pays lointains : le lion, l'éléphant, le chameau ; les bêtes indigènes : la poule, l'écureuil, le lapin, égaient le soubassement des portails. Des monstres, attachés par leurs ailes de pierre, aboient dans les hauteurs.

Combien nos vieux maîtres, les plus naïvement passionnés qu'il y eut jamais pour les beautés de la nature, méritent peu ce reproche d'impuissance et de stérilité. Leurs cathédrales ne sont que vie et mouvement. L'Église fut pour eux l'arche qui accueille toute créature. Bien plus, les œuvres de Dieu ne leur suffirent pas : ils imaginèrent tout un monde d'êtres terribles : mais ils les imaginèrent si vraisemblables, que leurs monstres semblent avoir vécu aux âges primitifs du monde.

Ainsi, les chapitres du Miroir de la Nature sont inscrits partout, aux pinacles, aux balustrades, aux voussures, et sur le moindre chapiteau.

Que signifient tant de plantes, tant d'animaux, tant de monstres ? Sont-ils l'œuvre du caprice, ou bien ont-ils un sens ? Nous enseignent-ils quelque grande vérité mystérieuse ? Puisque toutes les statues, tous les bas-reliefs que nous aurons l'occasion d'étudier cachent une pensée, ne pouvons-nous pas supposer que ceux-là aussi sont symboliques ?

Il faut, pour répondre à de pareilles questions, essayer d'abord de comprendre l'idée que le moyen âge se faisait de la nature et du monde.

Qu'est-ce que l'univers visible ? Que signifie la multitude innombrable des formes ? Qu'en pense le moine qui rêve dans sa cellule, ou le docteur qui médite avant l'heure de son cours, en marchant dans le cloître de la cathédrale ? Est-ce une apparence ? Est-ce une réalité ? — Le moyen âge est unanime à répondre : le monde est un symbole. L'univers est une pensée que Dieu portait en lui, au commencement, comme l'artiste porte dans son âme l'idée de son œuvre. Dieu a créé, mais il a créé par son Verbe ou par son Fils. C'est le Fils qui a réalisé la pensée du Père, qui l'a fait passer de la puissance à l'acte. Le Fils est le vrai créateur[1]. — Pénétrés de cette doctrine, les artistes du moyen âge ont toujours

[1] Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, cap. 1 : « Filius ergo principium temporis, principium mundanae creationis. »

représenté le Créateur sous les traits de Jésus-Christ[1]. Didron s'étonne et Michelet s'indigne, bien à tort, de ne pas rencontrer l'image du Père dans la cathédrale[2]. Dieu le Père a créé, disent les théologiens, « in principio », c'est-à-dire « in verbo », en son Verbe, en son Fils[3]. Jésus est l'auteur à la fois de la Création et de la Restauration[4].

Le monde peut donc se définir : « Une idée de Dieu réalisée par le Verbe. » S'il en est ainsi, tout être cache une pensée divine. Le monde est un livre immense, écrit de la main de Dieu, où chaque être est un mot plein de sens[5]. L'ignorant regarde, voit des figures, des lettres mystérieuses et n'en comprend pas la signification. Mais le savant s'élève des choses visibles aux choses invisibles : en lisant dans la nature, il lit dans la pensée de Dieu. La science consiste donc, non pas à étudier les choses en elles-mêmes, mais à pénétrer les enseignements que Dieu a mis pour nous en elles : car « toute créature, dit Honorius d'Autun, est l'ombre de la vérité et de la vie ». Au fond de tout être sont inscrites la figure du sacrifice de Jésus, l'idée de l'Église, l'image des vertus et des vices. Le monde moral et le monde sensible ne font qu'un.

Voyez quelles pensées mystiques naissent dans l'âme des vieux docteurs en face de la nature. Adam de Saint-Victor, dans le réfectoire de son couvent, tient dans sa main une noix, et il réfléchit. « Qu'est-ce qu'une noix, dit-il, sinon l'image de Jésus-Christ? L'enveloppe verte et charnue qui la recouvre, c'est sa chair, c'est son humanité. Le bois de la coquille, c'est le bois de la croix où cette chair a souffert. Mais l'intérieur de la noix, qui est pour l'homme une nourriture, c'est sa divinité cachée[6]. »

[1] Cela est très visible à Chartres : scènes de la création, porche septentrional.

[2] Didron au cours de l'*Hist. de Dieu;* Michelet dans la préface de la *Renaissance*.

[3] C'est ainsi que les théologiens interprètent le passage : *In principio Deus creavit cœlum et terram :* pour eux, *principium* est l'équivalent de *verbum*. Vinc. de Beauv., *Spec. nat.*, liv. I, ch. IX. Honorius d'Autun, *Hexaemer.*, cap. I, *Patr.*, t. CLXXII, col. 253. L'idée remonte à saint Augustin.

[4] « In Christo omnia creata et postmodo cuncta in eo reparata. » Honorius d'Autun, *loc. cit.*

[5] Hugues de Saint-Victor, *Erudit. didasc.*, liv. VII, ch. IV, *Patrol.*, t. CLXXVI, col. 814.

[6] Adam de Saint-Victor, *Sequentiæ*. *Patrol.*, t. CXCVI, col. 1433.

Contemplemur adhuc nucem...
Nux est Christus : cortex nucis
Circa carnem pœna crucis;
Testa, corpus osseum,
Carne tecta Deitas,
Et Christi suavitas
Signatur per nucleum.

La même idée avait déjà été développée par saint Augustin.

Pierre de Mora, cardinal et évêque de Capoue, dans son jardin, contemple des roses. Il n'est pas ému par leur beauté païenne, car il suit des pensées qui se déroulent en lui. « La rose, se dit-il, est le chœur des martyrs, ou bien encore le chœur des vierges. Quand elle est rouge, elle est le sang de ceux qui sont morts pour la foi, et quand elle est blanche, elle est la pureté virginale. Elle naît au milieu des épines, comme les martyrs s'élèvent au milieu des hérétiques et des persécuteurs, ou comme une vierge pure éclate au milieu de l'iniquité[1]. »

Hugues de Saint-Victor regarde une colombe, et il songe à l'Église. « La colombe, dit-il, a deux ailes, comme il y a pour le chrétien deux genres de vie, la vie active et la vie contemplative. Les plumes bleues de ces ailes indiquent les pensées du ciel. Les nuances incertaines du reste du corps, ces couleurs changeantes qui font penser à une mer agitée, symbolisent l'océan des passions humaines, où vogue l'Église. Pourquoi la colombe a-t-elle les yeux d'un beau jaune d'or? Parce que le jaune, couleur des fruits mûrs, est la couleur même de l'expérience et de la maturité. Les yeux jaunes de la colombe c'est le regard plein de sagesse que l'Église jette sur l'avenir. La colombe, enfin, a les pattes rouges : car l'Église s'avance à travers le monde, les pieds dans le sang des martyrs[2]. »

Marbode, évêque de Rennes, considère les pierres précieuses, et il découvre entre leurs couleurs et les choses de l'âme de mystérieuses consonnances. Le béryl brille comme l'eau quand le soleil la traverse, et il réchauffe la main qui le tient : n'est-ce pas là l'image du chrétien? Le Christ est le soleil qui l'échauffe et l'illumine jusque dans ses profondeurs. La rouge améthyste semble jeter des flammes : elle est l'image des martyrs qui, en versant leur sang, prient pour leurs bourreaux[3].

Dans le monde, tout est symbole. Le soleil, les constellations, la lumière, la nuit, les saisons nous parlent un langage solennel. En hiver, quand les jours diminuent tristement, quand la nuit semble vouloir triompher à jamais de la lumière, à quoi pense le moyen âge? Il songe aux longs siècles de demi-jour qui précédèrent la venue de Jésus-Christ, il comprend que la lumière et les ténèbres

[1] Petrus de Mora, *Rosa alphabetica* dans le *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 489.

[2] Hugues de Saint-Victor, *De bestiis et aliis rebus*, liv. I, ch. I, II, VII, IX, X. *Patrol.*, t. CLXXVII. Le *De bestiis* qu'on attribue à Hugues de Saint-Victor pourrait bien être d'Hugues de Fouilloi. Voir Hauréau, *les Œuvres d'Hugues de Saint-Victor*, 1886, p. 169.

[3] Marbode, *Lapid. pretios. mystica applicat. Patrol.*, t. CLXXI, col. 1771.

ont aussi leur rôle dans la divine comédie. Il appelle ces semaines de décembre les semaines de l'Avent (*Adventus*), et il exprime par des cérémonies liturgiques et des lectures l'attente du vieux monde. Et le Fils de Dieu naît au solstice d'hiver, au moment où la lumière va reparaître dans le monde et grandir[1]. L'année d'ailleurs est faite tout entière à l'image de l'homme : elle raconte le drame de la vie et de la mort. Le printemps qui renouvelle le monde est l'image du baptême qui, à l'entrée de la vie, renouvelle l'homme. L'été est une figure ; ses brûlantes ardeurs et sa lumière nous font songer à la lumière d'un autre monde, au rayonnement de la charité dans la vie éternelle. L'automne, saison des récoltes et des vendanges, est le symbole redoutable du jugement universel, du grand jour où nous recueillerons ce que nous aurons semé. L'hiver enfin est l'ombre de la mort qui attend l'homme et le monde[2]. Ainsi le penseur marche au milieu d'une forêt de symboles, sous un ciel peuplé d'idées.

Sont-ce là des interprétations individuelles, des fantaisies mystiques nées de l'exaltation du cloître, ou nous trouvons-nous en présence d'un système et d'une antique tradition? Il suffit d'avoir parcouru les œuvres des Pères de l'Église et des docteurs du moyen âge, pour que le doute ne soit pas possible. Jamais doctrine ne fut plus solidement liée et plus universellement acceptée.

Elle remonte aux origines de l'Église, et elle se fonde sur le texte même de la Bible[3]. Dans l'Écriture, en effet, telle que les Pères l'interprètent, le monde matériel est une perpétuelle figure du monde moral. Chacune des paroles de Dieu contient le visible et l'invisible. Les fleurs, dont le parfum fait défaillir l'amante du Cantique des Cantiques, les pierres précieuses qui ornent le rational du grand prêtre, les animaux du désert qui passent devant Job, sont à la fois des réalités et des symboles. Le genévrier, le térébinthe, les cimes blanchies du Liban sont des pensées. Interpréter la Bible, c'est comprendre l'harmonie que Dieu a établie entre l'âme et l'univers. Avoir la clef des Écritures, c'est avoir la clef des deux mondes.

Les interprétations des Pères de l'Église, adoptées par les anciens docteurs, se transmirent de livre en livre jusqu'à la fin du moyen âge. On peut suivre à

[1] Indiqué dans saint Augustin, *Serm. in nat. Dom.*, III. Voir aussi Dom Guéranger : *l'Année liturgique*, *l'Avent*.

[2] Raban Maur, *De universo*, liv. X, ch. XI. *Patrol.*, t. CXI.

[3] H. von Eicken, dans son livre sur la conception du monde au moyen âge, a très bien compris que la nature était alors un symbole, mais il n'a pas vu que tout le système se rattachait à la Bible. Voir *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*. Stuttgart, 1887, in-8, liv. III, ch. VI.

la trace cet enseignement symbolique à travers les siècles dans les *Formules* de saint Eucher, dans le *De Universo* et les *Allegoriæ in Sacram Scripturam* de Raban Maur[1], dans le *De Bestiis* attribué à Hugues de Saint-Victor, dans le *Liber in dictionibus dictionum theologicarum* d'Alain de Lille, dans le *Gregorianum* de Garnier de Saint-Victor. On pourrait citer bien d'autres noms[2].

En ce genre, le livre le plus curieux est le recueil qu'un inconnu composa, au IXe ou au Xe siècle, avec des fragments empruntés aux Pères de l'Église latine. Cette compilation fut présentée sous le nom de *Clef* de Méliton et attribuée au fameux évêque de Sardes. Une pareille attribution, quoi qu'en ait pu dire Dom Pitra, ne peut se soutenir[3]. Quelle que soit la date du livre, il demeure fort intéressant. Il est conçu comme une Encyclopédie de la nature, où l'homme, les métaux, les fleurs, les animaux sont étudiés tour à tour. Tous les objets sont énumérés avec leur sens symbolique, et les principaux passages de la Bible où ces objets sont nommés accompagnent chaque interprétation.

Ouvrons ce livre singulier au chapitre des plantes. Les roses, dit le pseudo-Méliton, signifient le sang des Martyrs, et c'est dans ce sens qu'il faut interpréter ce passage de l'Ecclésiaste : « Les roses s'épanouissent près des eaux vives[4]. » — Les orties désignent l'ardeur du vice, comme dans le verset d'Isaïe : « Dans leur maison naîtront l'épine et l'ortie », ou encore le prurit des désirs de la terre, comme dans cet autre endroit du même prophète : « J'ai passé dans le champ de l'homme paresseux, et voici, les orties l'avaient envahi tout entier[5]. » — La paille symbolise les pécheurs : « Ils seront, dit Job, comme la paille devant la face du vent[6]. »

La difficulté est que le même objet peut signifier des choses différentes. Le lis, par exemple, désigne tantôt le Sauveur, tantot les Saints, tantot l'éclat de

[1] Le *De Universo* dérive des *Etymol.* d'Isidore de Séville. Raban Maur s'est contenté d'ajouter à chaque mot son sens mystique.

[2] Dom Pitra a réuni beaucoup d'autres témoignages dans le commentaire qui accompagne le texte du pseudo-Méliton (*Spicil. Solesm.*, II, p. 4).

[3] La prétendue *Clef* de Méliton a été publiée par Dom Pitra dans le *Spicil. Solesm.* Paris, 1855, t. II et III. Il a voulu prouver, sans y réussir, que le livre remontait au IIe siècle. Rottmanner, dans le *Bulletin critique* (1885, p. 47), a montré tout ce que le pseudo-Méliton devait à saint Augustin. Harnack (*Gesch. der altchristl. Litteratur*, Leipzig, 1893, p. 254) fait remarquer que le titre du manuscrit : « Miletus asianus episcopus hunc librum edidit quem et congruo nomine clavim appellavit », est d'une autre main et a été ajouté après coup. La phrase a été évidemment empruntée à saint Jérôme.

[4] *Spic. Solesm.*, t. II, p. 414.

[5] *Ibid.*, p. 422.

[6] *Ibid.*, p. 432.

l'éternelle patrie, tantôt la chasteté[1]. Mais l'auteur a tout prévu, et il nous montre comment, suivant les passages, les animaux, les fleurs, les pierres sont pris soit dans un sens, soit dans un autre.

Il n'est peut-être pas un sermonnaire, pas un théologien du moyen âge qui n'ait fait usage de la méthode mystique. La fantaisie personnelle enrichit d'ailleurs infiniment le thème primitif, comme nous l'avons vu dans le chapitre d'Hugues de Saint-Victor sur la colombe, mais l'imagination ne s'écarta jamais complètement des interprétations traditionnelles[2].

Ainsi, le monde apparut aux hommes du moyen âge comme un livre à double sens que la Bible permet de déchiffrer.

De tous les ouvrages symboliques consacrés à la nature, les plus curieux sont certainement les *Bestiaires*. Le paganisme et le christianisme ont collaboré à ces livres extraordinaires. On y trouve à la fois les fables que Ctésias, Pline et Élien recueillirent sur les animaux, et les commentaires mystiques que les premiers chrétiens y ajoutèrent.

Le Bestiaire symbolique, le fameux *Physiologus*, dont le texte original est perdu, remonte aux origines mêmes du christianisme, probablement au second siècle[3]. D'anciens textes grecs, arméniens, latins, prouvent que le *Physiologus* pénétra dans tout le monde chrétien[4].

Les peuples de l'Occident le firent passer de bonne heure dans leurs langues. Dès le XIe siècle, il était traduit en allemand; au commencement du XIIe siècle, le poète anglo-normand Philippe de Thaon le mit en français. Un siècle après, Guillaume le Normand le traduisait de nouveau[5]. La condamnation que le pape Gélase avait prononcée contre le *Physiologus* n'empêchait personne de lire et de citer le *Bestiaire*. Il avait d'ailleurs pour lui l'autorité de Pères de l'Église, de saint Augustin, de saint Ambroise, de saint Grégoire le Grand, qui lui font de fréquents emprunts. C'est pourquoi les sermonnaires, comme Honorius

[1] *Spic. Solesm.*, p. 406.

[2] La *Clef* de Méliton (*Spic. Solesm.*, t. II, p. 484) dit expressément que la colombe dans certains cas signifie l'Église; c'est de là que part l'auteur du *De bestiis*.

[3] Voir sur cette question Dom Pitra, *Proleg. ad Spic. Solesm.*, t. II, p. LXIII; Cahier, *Mélanges d'archéolog.*, 1851, t. II, p. 85 et suiv., et *Nouv. Mél. d'arch.*, 1874 (*Curiosités mystérieuses*), p. 106 et suiv.; Lauchert, *Gesch. des Physiologus*, Strasbourg, 1889.

[4] Texte grec et arménien dans Pitra (*Spic. Solesm.*, t. III); texte latin dans Cahier, *Mél. d'archéol.*, t. III.

[5] *Le Bestiaire divin* de Guillaume, clerc de Normandie, publié par Hippeau (*Mémoires de la Soc. des antiq. de Normandie*, 2e série, t. VIII, p. 317 et suiv.; et plus récemment par le Dr Robert, Leipzig, 1890, in-8.

d'Autun, puisent sans scrupule dans le *Bestiaire* des explications symboliques ou édifiantes. Quant aux savants, Vincent de Beauvais, Barthélemy de Glanville, Thomas de Cantimpré, non seulement ils ne dédaignent pas ces fables, mais ils les mettent au rang des vérités scientifiques[1].

Ainsi, le moyen âge a fait sien le vieux *Physiologus* de l'Orient : il l'a mêlé à toutes ses conceptions du monde, à son exégèse religieuse, même à ses rêves d'amour[2]. Il est devenu sa substance même.

Un exemple donnera une idée du caractère composite du *Bestiaire*. Les anciens avaient raconté que l'éléphant était le plus froid des animaux, et qu'il ne pouvait s'unir à sa femelle qu'après avoir mangé de la mandragore. La femelle, disaient-ils, cueillait elle-même la plante, au lever du soleil, et la présentait au mâle. — L'auteur chrétien s'empare de ce récit, dont les païens avaient amusé leur curiosité, et il en montre le sens caché. L'éléphant et sa femelle symbolisent Adam et Eve dans le Paradis terrestre. La mandragore est le fruit que la femme présenta à l'homme. Quand il en eut mangé, Adam, qui n'avait eu jusque-là aucun des désirs de la chair, connut Eve et engendra Caïn[3]. Ainsi Dieu avait voulu que l'histoire de la chute restât inscrite sur la terre, et qu'on pût la retrouver jusque dans les mœurs des animaux.

La science antique la plus suspecte et l'exégèse chrétienne la plus contestable s'unissent, comme on le voit, dans les *Bestiaires*.

L'auteur du *Bestiaire*, quel qu'il soit, dut tirer beaucoup de son propre fonds. Il n'était presque plus soutenu par le symbolisme traditionnel fondé sur la Bible, car les animaux que mentionne le *Physiologus* sont des monstres fabuleux, comme le griffon, le phénix, la licorne, ou des animaux de l'Inde qui sont inconnus à l'Ancien Testament. Il a donc dû imaginer la plupart des interprétations morales qui accompagnent ses descriptions d'animaux. Son symbolisme n'en fut pas moins tenu pour excellent et le moyen âge n'y changea rien.

D'autre part, personne ne songea jamais à vérifier l'exactitude des récits du *Bestiaire*. L'idée que l'homme se fait des choses eut toujours pour le moyen âge plus de réalité que les choses mêmes. On comprend pourquoi ces siècles mys-

[1] Sur le *De Proprietatibus rerum* de B. de Glanville et le *De natura rerum* de Th. de Cantimpré voir *Hist. littér. de la France*, t. XXX.

[2] *Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, édité par Hippeau, Paris, 1860.

[3] *Spic. Solesm.*, Φυσιολόγος, περὶ ζώων ἐλέφαντος, t. III, p. 364.

tiques n'eurent pas la moindre idée de ce que nous appelons la science. L'étude des choses prises en elles-mêmes n'avait alors aucun sens pour les hommes de pensée. Comment eût-il pu en être autrement, puisque le monde était conçu comme un discours du Verbe, dont chaque être était une parole? Discerner les vérités éternelles que Dieu a voulu faire exprimer à chaque chose, retrouver en toute créature une ombre du drame de la chute et de la rédemption, telle était la tâche du savant qui observait la nature. Roger Bacon, l'esprit le plus scientifique du XIIIe siècle, après avoir décrit les sept enveloppes de l'œil, conclut que Dieu a voulu imprimer en nous l'image des sept dons du Saint-Esprit.

II

Jusqu'à quel point l'art s'est-il conformé à cette philosophie du monde, et dans quelle mesure les animaux qui décorent la cathédrale sont-ils symboliques? Voilà ce qu'il importe maintenant d'examiner. Question délicate, où les archéologues n'ont pas toujours su se défier de leur imagination.

Les œuvres d'art où il est permis d'assigner aux animaux un sens mystique sont peu nombreuses, mais elles sont de telle nature qu'en les rapprochant des textes on arrive à des conclusions très sûres.

Les quatre animaux qui cantonnent l'image de Jésus-Christ au portail de tant d'églises, forment une première classe de représentations dont le sens symbolique ne peut être douteux. Très fréquent à l'époque romane, le motif des quatre animaux, homme [1], aigle, lion, bœuf, devient plus rare au XIIIe siècle; on l'y rencontre cependant encore. Les quatre animaux se remarquent, par exemple, à la porte du Jugement dernier, à Notre-Dame de Paris. Ils n'ont plus, il est vrai, l'ampleur, la fierté héraldique qu'on leur voit à Moissac, ils n'occupent plus le tympan, ils se dissimulent modestement dans les parties basses du portail.

Quel est le sens des quatre animaux? — Dès les premiers siècles du christianisme, on admit que l'homme, l'aigle, le lion et le bœuf, entrevus d'abord par Ézéchiel près du fleuve Chobar, et aperçus ensuite par saint Jean autour

[1] Le premier des animaux n'est pas un ange, comme on le dit d'ordinaire, mais un homme. On verra qu'il symbolise expressément la nature humaine.

du trône de Dieu, symbolisaient les quatre évangélistes. Dans l'Église primitive, le mercredi de la quatrième semaine du Carême, on expliquait aux catéchumènes, dont le baptême était proche, la signification des quatre bêtes mystérieuses. On leur apprenait que l'homme était la figure de saint Matthieu, l'aigle celle de saint Jean, le lion celle de saint Marc, le bœuf celle de saint Luc, et on leur en donnait les raisons [1].

Les âges suivants acceptèrent cette explication, mais ils en imaginèrent de nouvelles. Au XIIe siècle, il fut reçu que les quatre animaux avaient trois sens ; on admit qu'ils symbolisaient à la fois Jésus-Christ, les évangélistes et les vertus des élus.

Il ne sera pas inutile de faire connaître tout ce monde d'idées subtiles où la théologie se mêle à la science des *Bestiaires* : rien ne fait mieux pénétrer dans le génie symbolique du moyen âge.

Il serait facile de trouver dans les docteurs du temps tous les textes nécessaires [2] ; mais nous préférons invoquer un témoignage encore plus solennel. Au XIIe siècle, le jour de la fête de l'évangéliste saint Luc, il était d'usage de lire, dans certaines églises de France, un curieux commentaire où le symbolisme des animaux est expliqué jusque dans ses nuances les plus délicates. Plusieurs *Lectionnaires* manuscrits nous ont conservé ce passage [3]. Ils ne nous disent pas d'où il vient, mais nous avons été assez heureux pour le retrouver dans le commentaire de Raban Maur sur Ézéchiel [4]. En adoptant les interprétations de Raban, l'Église les consacra de son autorité.

Les quatre animaux, dit le *Lectionnaire*, signifient d'abord les quatre évangélistes. Saint Matthieu a pour attribut l'homme, parce qu'il a commencé son évangile par la liste généalogique des ancêtres de Jésus-Christ suivant la chair. Le lion désigne saint Marc, qui, dès les premières lignes, nous parle de la voix qui crie dans le désert. Le veau, animal du sacrifice, symbolise saint Luc, qui débute par le sacrifice offert par Zacharie. L'aigle, enfin, est la figure de saint Jean, parce que, dès l'abord, il nous transporte au sein de la divinité, semblable

[1] Dom Guéranger, *Année liturgique. Carême*. Voir tout le passage emprunté au *Sacramentaire* du pape Gélase. On n'y trouve aucune des explications subtiles familières au XIIe et au XIIIe siècle.

[2] Mme F. d'Aysac en a rassemblé beaucoup dans son excellent travail : *les Quatre Animaux mystiques*, à la suite des *Statues du porche septentrional de Chartres*. Paris, 1849, in-8. Voir aussi Cahier, *Caractéristiques des Saints*, article : *Évangélistes* ; et Darcel, *Ann. Archéol.*, t. XVII, p. 139.

[3] Voir notamment Arsenal, ms. 162, f° 222 et suiv. : *Lectionnaire* de Crépy.

[4] Raban Maur, *In Ezech.*, I. *Patrol.*, t. CX, col. 515.

à l'aigle, qui, seul de tous les animaux, regarde le soleil en face. On reconnaît à ce dernier trait l'histoire naturelle des *Bestiaires*[1].

Les mêmes animaux symbolisent Jésus-Christ. Quiconque voudra réfléchir reconnaîtra en eux quatre moments de la vie du Sauveur et quatre grands mystères. L'homme rappelle l'Incarnation et nous fait souvenir que Jésus s'est réellement fait homme. Le veau, victime de l'Ancienne Loi, fait penser à la Passion, au sacrifice que le Rédempteur a fait de sa vie à toute l'humanité. Le lion est le symbole de la Résurrection. Ici nous retrouvons la science fabuleuse des *Bestiaires :* le lion, en effet, passait pour dormir les yeux ouverts[2]. C'est là, nous dit le *Lectionnaire*, une figure de Jésus-Christ au tombeau : « Le Rédempteur, en effet, a paru s'endormir dans la mort, comme le voulait son humanité, mais en vertu de sa divinité, il resta immortel, et il veilla[3]. » L'aigle enfin est la figure de l'Ascension. Jésus s'éleva dans le ciel, comme l'aigle monte jusqu'aux nuages. Ainsi, dit le *Lectionnaire*, qui résume son enseignement en une formule nette, Jésus fut homme en naissant, veau en mourant, lion en ressuscitant, aigle en montant au ciel[4].

Mais les quatre animaux ont un troisième sens. Ils expriment les vertus qui nous sont nécessaires pour être sauvés. Chaque chrétien, sur le chemin de la divine perfection, doit être à la fois un homme, un veau, un lion et un aigle. Il doit être un homme, parce que l'homme est l'animal raisonnable, et que seul celui qui s'avance dans la voie de la raison mérite le nom d'homme ; il doit être un veau, parce que le veau est la victime qu'on immole dans les sacrifices, et que le vrai chrétien, renonçant à toute les voluptés de ce monde, s'immole lui-même ; il doit être un lion, parce que le lion est l'animal courageux par excellence, et que le juste, qui a renoncé à toute chose, ne redoute rien en ce monde, car c'est de lui qu'il a été écrit : « Le juste sera ferme et sans crainte comme un lion » ; il doit être enfin un aigle, parce que l'aigle vole dans les hau-

[1] « Quand il (l'aigle) regarde le soleil, il ne flecist mie ses ex par la force del rai. » *Best.* de Pierre le Picard. Arsenal, ms. nº 3516, fº 198 et suiv.

[2] Φυσιολόγος, περὶ τοῦ λέοντος. *Spic. Solesm.*, t. III, p. 338.

[3] Leo etiam apertis oculis dormire perhibetur ; quia in ipsa morte, in qua ex humanitate redemptor noster dormire potuit, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit. *Lection.* de l'Arsenal. Lectio II.

[4] Les miniaturistes ont donné une forme artistique à ce symbolisme. Ils représentent quelquefois près de l'homme de saint Matthieu la nativité, près du bœuf la crucifixion, près du lion la résurrection, près de l'aigle l'ascension. Il y a des exemples de cette pratique depuis le xe siècle (*Evangéliaire* de l'empereur Othon, *Bull. monum.*, 1877, p. 220) jusqu'au xive (Bibl. Mazarine, ms. nº 167, fº 1 : *Postilles* de Nicolas de Lira).

teurs et regarde le soleil sans baisser les yeux, et que le chrétien doit contempler en face les choses éternelles.

Tel est l'enseignement de l'Église sur les quatre animaux. Une seule de ces explications, celle qui assimile les bêtes apocalyptiques aux évangélistes, survécut au moyen âge. Les deux autres eurent le sort de toute la vieille théologie mystique, et tombèrent, au temps de la Réforme, dans le plus profond oubli. Mais, sur le premier point, les protestants eux-mêmes demeurèrent fidèles à la tradition. Au XVII[e] siècle, Rembrandt peignait le sublime saint Matthieu du Louvre, qui écoute de toute son âme les paroles éternelles qu'un ange, du fond de l'ombre, murmure à son oreille.

On ne peut donc douter, après l'étude que nous venons de faire, que les animaux ne jouent parfois, dans l'art du moyen âge, un rôle symbolique. Les textes, dans l'exemple que nous avons étudié, nous ont permis d'interpréter les monuments à coup sûr.

Il est d'autres cas où l'on peut arriver à la même certitude. Il y a à la cathédrale de Lyon un vitrail fameux qui attira de bonne heure l'attention des archéologues. Le P. Cahier le fit reproduire[1] et tenta de l'expliquer; mais il ne sut pas reconnaître quel livre l'avait inspiré. MM. Guigue et Bégule, dans leur récente monographie de la cathédrale de Lyon, n'ont pas été plus heureux. Le vitrail de Lyon a trop d'importance dans le sujet qui nous occupe et se rattache trop étroitement à une grande œuvre théologique du XII[e] siècle, pour que nous ne le décrivions pas avec quelque soin.

Voici comment a été conçue cette œuvre mystique (fig. 11). En commençant par le bas (c'est ainsi que se lisent presque tous les vitraux), on rencontre d'abord un médaillon consacré à l'Annonciation. Deux petits médaillons, placés dans la bordure, et qui sont évidemment en relation étroite avec le sujet principal, représentent, l'un, le prophète Isaïe déroulant une banderole avec ces mots : *Ecce virgo [concipi]et*, l'autre, une jeune fille assise sur une licorne et tenant une fleur (fig. 12). Le second médaillon nous montre la Nativité; les cartouches de la bordure sont consacrés au buisson ardent de Moïse et à la toison de Gédéon. Jésus en croix remplit le troisième médaillon : le sacrifice

[1] *Vitraux de Bourges*, planche d'étude VIII. Le dessin très précieux du P. Martin que nous reproduisons (fig. 11) nous donne le vitrail tel qu'il était avant la restauration d'Émile Thibaud, peintre-verrier de Clermont-Ferrand. En 1842, Thibaud changea de place les médaillons du centre qui ne correspondent plus exactement aux petits médaillons des bordures. Sur cette restauration, voir l'intéressant article de M. G. Mongeot dans la *Revue d'histoire de Lyon*, t. I, 1902.

d'Abraham et le serpent d'airain l'accompagnent. La Résurrection est le sujet du quatrième médaillon : la baleine vomissant Jonas et un lion avec ses lionceaux flanquent la scène principale (fig. 13). Les médaillons suivants sont consacrés à l'Ascension : Jésus monte au ciel pendant que les apôtres et la Vierge, la tête levée, le contemplent. Les cartouches de la bordure représentent un oiseau qui se tient près du lit d'un malade et que l'inscription nomme *kladrius* (fig. 14), puis un aigle avec ses aiglons (fig. 15), enfin des anges.



Fig. 11. — Vitrail symbolique de Lyon.
(D'après Cahier et Martin.)

Le P. Cahier a fort bien expliqué que chacune des scènes inscrites dans les petits cartouches était une figure ou un symbole des faits du Nouveau Testament qui remplissent les grands médaillons. Par exemple, le sacrifice d'Abraham et le serpent d'airain, élevé par Moïse, sont des figures du sacrifice de Jésus-Christ, et sont rapprochés à dessein de la mise en croix[1]. Il remarqua encore très justement que plusieurs sujets étaient empruntés aux *Bestiaires* et que l'artiste avait prétendu faire exprimer aux animaux les principaux mystères de la foi : l'aigle, par exemple, était rapproché de l'Ascension ; le lion, de la Résurrection, etc.

Tout cela était parfaitement exact ; mais, ce que le P. Cahier ne sut pas découvrir, c'est la source unique de tout ce symbolisme. Cette grande composition, en effet, n'est pas sortie de l'imagination d'un artiste mystique échauffé par la lecture des *Bestiaires* et des commentaires théologiques, elle vient tout entière d'une des œuvres les plus célèbres du moyen âge, du *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun, dont elle n'est que la traduction. L'artiste n'a rien inventé, il n'a fait que se souvenir. C'est dans ce livre que nous trouverons le sens précis qu'il faut attribuer à chacun des animaux mystiques du vitrail de Lyon.

[1] Nous expliquerons longuement le sens de ces figures au chapitre de l'Ancien Testament

Le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun est un recueil de sermons pour les principales fêtes de l'année. Pour que son latin pût se graver plus facilement dans la mémoire des prédicateurs, Honorius l'a soumis aux lois d'un rythme barbare : chaque phrase rime avec la précédente. Il y a, dans le *Speculum Ecclesiæ*, de vraies laisses théologiques, qui sont tout à fait comparables aux couplets épiques des chansons de geste. Il est possible que cette musique monotone ait contribué au succès du livre. Écrit au commencement du XIIe siècle[1], il était encore très lu au treizième[2]. Peu d'ouvrages expriment mieux l'état d'esprit d'une époque ; c'est vraiment, comme l'annonce le titre, le miroir de l'Église du XIIe siècle. La méthode mystique y est préférée à toute autre, et le monde entier vient, par d'ingénieux symboles, témoigner des vérités de la foi. Honorius d'Autun procède toujours de la même façon. Dans chacun de ses sermons, écrits pour les principales fêtes, il commence par faire connaître le grand événement de la vie du Sauveur que l'Église commémore en ce jour, puis il cherche dans l'Ancien Testament les faits qu'on en peut rapprocher et qui en sont des figures ; enfin, il demande des symboles à la nature elle-même et s'efforce de retrouver jusque dans les mœurs des animaux l'ombre de la vie et de la mort de Jésus-Christ.



Fig. 12. — La jeune fille et la licorne (Lyon).

(Dessin de L. Begule.)

Cette méthode est celle qu'a suivie le verrier de Lyon. Aidé d'un docteur, il a composé son œuvre avec plusieurs sermons d'Honorius d'Autun. Pour illustrer le mystère de l'Annonciation et celui de la Nativité, il a choisi, dans les deux sermons qu'Honorius d'Autun a consacrés à ces fêtes, quatre exemples

[1] Honorius aurait écrit entre 1090 et 1120 : B. Pez, *Thesaurus anecdot. noviss. Dissertat.*, t. II, p. [illegible] Springer, dans sa dissertation, *Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter* (*Berichte über die Verhandl. der K. Sächs. Gesell. der Wissensch. zu Leipzig*, Ph. hist., cl. XXXI, 1, 40, 1879) a entrevu l'importance du *Speculum Ecclesiæ* pour l'histoire de l'art.

[2] Nous montrerons qu'un portail entier de Laon a été inspiré par le *Speculum Ecclesiæ* (premières années du XIIIe siècle).

symboliques [1] : la prophétie d'Isaïe sur la Vierge qui doit enfanter, le buisson ardent qui brûle sans être consumé, la toison de Gédéon qu'humecte la rosée, figure de la maternité virginale [2], enfin l'histoire fabuleuse de la licorne. Honorius voit, en effet, dans la licorne un symbole de l'Incarnation. « La licorne, dit-il en résumant brièvement les *Bestiaires*, est un animal très sauvage, si bien que, pour s'en emparer, on est obligé d'avoir recours à une vierge. L'animal, en la voyant, vient à elle, se couche sur son sein et se laisse prendre. — La licorne est le Christ, et la corne qu'elle porte au milieu du front symbolise la force invincible du Fils de Dieu. Il s'est reposé sur le sein d'une vierge et a été pris par les chasseurs, c'est-à-dire qu'il a revêtu la forme humaine dans le sein de Marie et qu'il a consenti à se donner à ceux qui le cherchent. » A Lyon, la jeune fille, en signe de victoire, est montée sur la bête qu'elle vient de prendre, et elle tient une fleur à la main, symbole de pureté (fig. 12) [3].



Fig. 13. — Le lion et les lionceaux (Lyon).

(Dessin de L. Bégule.)

Le troisième médaillon, consacré à la mort de Jésus sur la croix, est commenté par deux scènes symboliques : le sacrifice d'Abraham et le serpent d'airain. Ce sont précisément deux des figures que, entre plusieurs autres, Honorius d'Autun propose à ses auditeurs dans les deux sermons qu'il a consacrés à la Passion [4].

Le médaillon de la Résurrection est flanqué de la baleine de Jonas, image antique du tombeau où le Sauveur passa trois jours, et d'un lion accompagné de lionceaux bondissants (fig. 13). Honorius d'Autun, qui a recours lui aussi à ces deux figures, explique la seconde notamment avec beaucoup de clarté,

[1] *Specul. Ecclesiæ. Patrol.*, t. CLXXII, col. 819 et col. 904 (*Sermo de Nativit. et de Annuntiat.*).

[2] Nous reviendrons sur ce symbolisme quand nous expliquerons le portail de Laon, qui a été conçu d'après le sermon sur l'Annonciation d'Honorius d'Autun.

[3] Ce médaillon a été restauré : peut-être, à l'origine, la jeune fille n'était-elle pas montée sur la licorne.

[4] *Spec. Eccles.* (*Domin. de passione Dom.*), col. 911, et (*Domin. in Palmis*), col. 922. Nous expliquerons plus loin (Ancien Testament) le sens de ces figures.

dans son sermon du jour de Pâques consacré à la Résurrection [1]. « On rapporte, dit-il d'après les *Bestiaires*, que la lionne donne le jour à des lionceaux mort-nés, mais, trois jours après, un rugissement du lion les rend à la vie [2]. De même, le Christ est resté étendu dans le tombeau comme un mort, mais, le troisième jour, il s'est levé, réveillé par la voix de son Père. » Il ajoute que le phénix et le pélican figurent aussi la Résurrection, « car Dieu a voulu, dès le commencement, exprimer, par le moyen de ces oiseaux, ce qui devait arriver un jour ». Le peintre de Lyon n'a pas pu, faute de place, introduire le phénix et le pélican dans son vitrail, mais nous les retrouverons ailleurs, et à Lyon même.

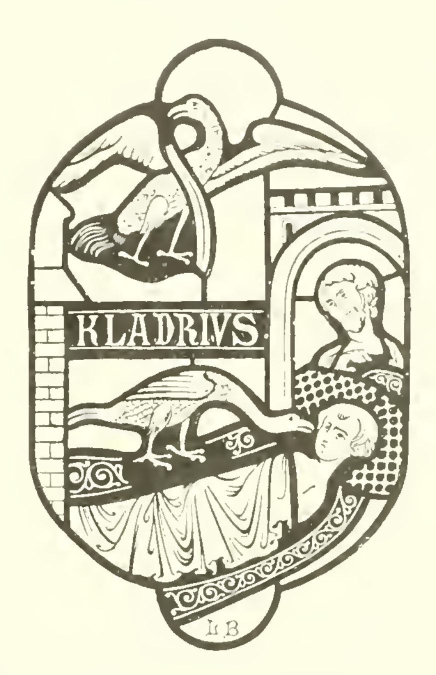


Fig. 14. — Le charadrius (Lyon).
Dessin de L. Bégule.

Enfin, le médaillon de l'Ascension est commenté par la légende de l'aigle et de ses petits, et par celle de l'oiseau appelé *kladrius* (corruption de *charadrius*) (fig. 14 et 15). Ces deux légendes figurent justement, à l'exclusion de toute autre, dans le sermon qu'Honorius a écrit pour le jour de l'Ascension [3]. Voici comment il les interprète : « L'aigle est de tous les animaux celui qui vole le plus haut, et le seul qui ose plonger son regard dans le soleil. Quand il apprend à voler à ses petits, il vole d'abord au-dessus d'eux, puis il les prend sur ses ailes étendues. Ainsi le Christ s'est élevé dans le ciel plus haut que tous les saints, puisque son Père l'a pris à sa droite. Il a étendu sur nous les ailes de sa croix, et nous a portés sur ses épaules, comme la brebis égarée. » — Quant à la légende du *charadrius*, elle est singulière. « Il y a un oiseau appelé charadrius, dit Honorius d'Autun, qui permet de deviner si un malade échappera ou non à la mort. On le place près du malade : si le malade doit mourir, l'oiseau détourne

[1] L'histoire de Jonas se trouve *In cœna Dom.*, col. 925 ; l'histoire du lion dans le sermon *De Paschali Die*, col. 935.

[2] Quelques *Bestiaires* donnent une autre explication. Ils disent que le lion ressuscite les lionceaux en leur soufflant dans la bouche. *Spicil. Solesm.*, t. III, p. 52, cap. 1, p. 338 ; et Cahier, *Mélang. Archéol.*, t. II, p. 107. L'histoire vient de Pline, *Hist. Nat.*, VIII, 17.

[3] *Spec. Eccles. In. Ascens. Dom.*, col. 958.

la tête; s'il doit vivre, l'oiseau fixe son regard sur lui, et de son bec ouvert absorbe la maladie. Il s'envole ensuite dans les rayons du soleil et le mal qu'il a absorbé sort de lui comme une sueur. Quant au malade, il guérit. — Le charadrius blanc, c'est le Christ né d'une vierge. Il s'est approché du malade quand son Père l'a envoyé sauver l'humanité. Il a détourné son visage des Juifs et les a laissés dans la mort, mais il a regardé de notre côté, et il a porté notre infirmité sur la croix. Une sueur de sang a coulé de lui, puis il est remonté près de son Père avec notre chair, et nous a apporté le salut à tous [1]. »



Fig. 15. — L'aigle et les aiglons (Lyon).
(Dessin de L. Begule.)

Il me semble qu'on ne peut douter, après les rapprochements que nous venons de faire, que le vitrail de Lyon n'ait été inspiré par le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun.

Une autre œuvre symbolique du même genre a, suivant nous, la même origine. Nous voulons parler de la frise d'animaux qui fut sculptée vers le commencement du XIVe siècle au clocher de la cathédrale de Strasbourg. Elle fut publiée par le P. Cahier sur les dessins un peu sommaires du P. Martin [2]. Aujourd'hui la frise a été moulée et on peut l'étudier à loisir au musée de l'Œuvre du Dôme à Strasbourg. Instruits par l'étude du vitrail de Lyon, nous devinerons les intentions de l'artiste strasbourgeois à la seule énumération des sujets qu'il a représentés. Ce sont : le sacrifice d'Abraham, l'aigle et ses petits, la licorne poursuivie par les chasseurs, la licorne se réfugiant dans le sein d'une vierge, le lion ressuscitant ses lionceaux, Jonas vomi par la baleine, le serpent d'airain, le pélican ranimant ses petits avec son sang, le phénix au milieu des flammes. Ne voit-on pas que ce sont là autant de symboles de la Nativité, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension? Ne reconnaît-on pas les exemples mêmes des sermons d'Honorius d'Autun? L'artiste, il est vrai, n'a pas, comme à Lyon, représenté

[1] Honorius d'Autun a emprunté l'histoire du charadrius aux *Bestiaires*. Voir *Spic. Solesm.*, Φυσιολόγος περὶ χαραδριοῦ, cap. v, p. 342. La légende vient d'Élien, *De anim.*, XVII, 13.

[2] Cahier, *Nouv. Mél. d'Arch.* (*Curiosités mystér.*), p. 153. Voir aussi *Revue Archéolog.*, 1853.

les faits historiques dont ces animaux ne sont que les figures; il n'y a, à Strasbourg, ni la nativité, ni la mise en croix, ni la sortie du tombeau, ni l'ascension de Jésus-Christ; mais pouvons-nous hésiter sur la pensée du sculpteur? On remarquera que, pour rappeler la Résurrection, il ne s'est pas contenté, comme à Lyon, de représenter le lion ressuscitant ses petits, mais qu'il a encore emprunté à Honorius d'Autun la légende du phénix qui se brûle sur un bûcher, et qui reprend, trois jours après, son ancienne forme, et la légende du pélican qui, après avoir tué ses petits, les fait revivre au bout de trois jours, en s'ouvrant la poitrine et en les arrosant de son sang, comme Dieu a ressuscité son Fils, le troisième jour[1].

Je retrouve encore l'influence du *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun en étudiant quatre vitraux symboliques qui se trouvent à Bourges, à Chartres, au Mans et à Tours[2]. Ces vitraux, que nous aurons plus tard l'occasion d'étudier en détail, rapprochent, en un parallélisme savant, les principaux événements de la vie de Jésus-Christ des faits de l'Ancien Testament qui en sont la figure. Or, près de Jésus sortant du tombeau, on remarque, à côté de scènes symboliques empruntées à la Bible, le lion ressuscitant ses lionceaux, et le pélican s'ouvrant la poitrine pour rendre la vie à ses petits[3]. Il était donc admis au XIII[e] siècle, sur la foi d'Honorius, que le lion et le pélican symbolisaient la résurrection, au même titre, par exemple, que Jonas. — Tous les *Bestiaires*, dira-t-on, enseignent la même doctrine. Cela est vrai; mais Honorius d'Autun n'en est pas moins le premier qui ait eu recours, pour commenter l'Évangile, à la fois à des événements choisis dans l'Ancien Testament, et à des faits empruntés à l'histoire des animaux. Ces deux ordres de symboles semblent avoir la même valeur à ses yeux. Ce genre de démonstration prend chez lui l'aspect d'une doctrine parfaitement liée qui s'impose à la raison et à la mémoire. Les prédicateurs, tout nourris de son livre, rendirent populaires les légendes du lion, du pélican, de la licorne. On pourrait presque affirmer que les enseignements des *Bestiaires* n'ont guère pénétré dans le clergé du moyen âge que par le livre d'Honorius d'Autun. Il est remarquable, en tout cas, que les animaux symboliques peints

[1] *Spec. Eccles. De Paschali Die*, col. 936. Nous ne parlons pas de l'autre partie de la frise de Strasbourg qui se compose soit de scènes de pure fantaisie (batailles de monstres), soit de scènes populaires (hommes et femmes s'arrachant les cheveux, joueurs d'échecs échangeant des horions, etc.).

[2] Publiés par Cahier, *Vitraux de Bourges*, pl. I, et pl. d'étude IV.

[3] A Chartres, les lions ont disparu; à Tours et au Mans, ils ont été changés de place, à la suite de remaniements.



Fig. 16. — Le Christ ayant sous ses pieds le lion et le dragon, l'aspie et le basilic (Amiens, portail central).

ou sculptés dans nos cathédrales, soient précisément ceux qu'a nommés Honorius, et non les autres. Au portail de Lyon, par exemple, d'innombrables petits médaillons, sculptés au commencement du XIV[e] siècle, nous montrent, au milieu de scènes de pure fantaisie et de monstres créés par la verve de l'artiste, quelques animaux empruntés aux *Bestiaires*. Or, ces animaux sont justement le pélican[1], la licorne[2], le phénix, et enfin les sirènes musiciennes[3], qu'Honorius nous donne, dans son sermon pour le dimanche de la Septuagésime[4], comme le symbole, ou mieux encore, comme la voix même des voluptés du monde. Le portail occidental de Noyon, si mutilé, nous laisse encore entrevoir, au trumeau, le pélican, le phénix et un animal à moitié brisé qui semble être un lion penché sur ses petits.

Donnons encore un exemple typique de l'influence que le livre d'Honorius d'Autun a exercée sur l'art. Le *Speculum Ecclesiæ* contient, pour le dimanche des Rameaux, un sermon sur le verset du psaume XC : « Tu marcheras sur l'aspic et le basilic, et tu fouleras aux pieds le lion et le dragon[5]. » Honorius, comme le veut la tradition catholique, applique ce texte à Jésus-Christ, et nous fait voir le Seigneur triomphant de tous ses ennemis. Il nous explique longuement le sens de chacun des monstres que nomme le prophète : le lion est l'Antéchrist, le dragon le diable, le basilic la mort, l'aspic le péché ; il s'étend tout particulièrement sur l'aspic, dont il nous fait comprendre le symbolisme en

[1] Reproduits dans Guigue et Bégule, *loc. cit.*, pl. II, c. 2.

[2] *Id.*, pl. B., p. 202.

[3] *Id.*, 2[e] série, pl. IV, c. 4, et 2[e] série, pl. I, c. 1.

[4] *Spec. Eccles. Dominic. in Septuag.*, col. 855, 856.

[5] *Spec. Eccles. In Dominic. Palm.*, col. 913.

ces termes : « L'aspic est une espèce de dragon que l'on peut charmer avec des chants. Mais il est en garde contre les charmeurs, et, quand il les entend, il colle, dit-on, une oreille contre terre et bouche l'autre avec sa queue, de sorte qu'il ne peut rien entendre et qu'il se dérobe à l'incantation. L'aspic est l'image du pécheur qui ferme ses oreilles aux paroles de vie. » — Au trumeau du portail central de la cathédrale d'Amiens, s'élève l'admirable Christ que le peuple appelle « le beau Dieu » (fig. 16). Sous ses pieds on voit le lion et le dragon. Un peu plus bas, à droite et à gauche du socle, sont sculptés deux animaux singuliers (fig. 17 et 18). L'un est un coq à queue de serpent, où il est facile de reconnaître le basilic que l'histoire naturelle du temps représente comme un composé de l'oiseau et du reptile [1]. L'autre animal est une sorte de dragon qui appuie une oreille sur le sol et qui bouche l'autre avec l'extrémité de sa queue. C'est évidemment l'aspic, comme le prouve le texte que nous venons de citer. — Le Christ d'Amiens, qu'on appelle communément le Christ enseignant, est donc quelque chose de plus : il est le Christ vainqueur. Il triomphe par sa parole, du démon, du péché, de la mort. L'idée est belle et l'artiste l'a magnifiquement réalisée ; mais n'oublions pas que le *Speculum Ecclesiæ* a inspiré en partie cette belle œuvre [2].



Fig. 17. — Le basilic. Amiens.



Fig. 18. — L'aspic. Amiens.

[1] Albert le Grand, *De animal.*, XXIII, 24 (Œuvres complètes, t. VI) : « Basiliscus... sicut gallus, sed caudam longam serpentis habet. »

[2] L'influence d'Honorius d'Autun est incontestable ici, puisqu'on voit l'aspic se bouchant l'oreille avec sa queue. Je dois dire cependant que l'image du Christ foulant le lion et le dragon, tandis qu'il bénit de la main droite et tient le livre de la main gauche, remonte jusqu'à l'art chrétien des premiers siècles : on la trouve pour la première fois dans la catacombe chrétienne d'Alexandrie. Les ivoires alexandrins ont reproduit très exactement cette image, comme le prouve l'ivoire du Vatican. C'est par les ivoires que cette représentation du Christ a pénétré en Occident. L'artiste d'Amiens s'est inspiré très probablement d'un de ces ivoires, mais un théologien, qui connaissait Honorius d'Autun, lui a expliqué la nécessité de représenter, comme il l'a fait, l'aspic et le basilic. Ces deux animaux ne figurent pas sous cet aspect dans les ivoires d'Alexandrie. J'ai expliqué tout cela plus longuement dans un mémoire présenté au Congrès archéologique du Caire en 1909.

En résumé, nous croyons que les *Bestiaires*, dont les archéologues ont tant parlé, n'eurent d'influence véritable sur l'art, que le jour où leur substance eut passé dans le livre d'Honorius d'Autun, et de son livre dans les sermons. J'ai vainement cherché dans nos cathédrales l'image du hérisson, du castor, du paon, du tigre, par exemple, et de plusieurs autres animaux qui figurent dans les *Bestiaires*, mais dont Honorius ne dit rien. Ce n'est que dans des cas assez rares que les artistes semblent avoir demandé directement leurs inspirations aux *Bestiaires*. A vrai dire, je ne connais que deux exemples certains d'une dérogation à la règle que je viens d'indiquer. L'un nous est fourni par un chapiteau de la cathédrale du Mans, qui représente un hibou entouré de plusieurs oiseaux[1]. Le sens d'une pareille représentation ne peut être douteux. Les *Bestiaires*, en effet, nous apprennent que le hibou a les yeux faits de telle sorte qu'il ne voit pas clair pendant le jour : aussi, quand il s'aventure en pleine lumière, les oiseaux lui donnent-ils la chasse. Le hibou devient ainsi une image de l'aveuglement du peuple juif qui a fermé les yeux au Soleil, et a été exposé comme un objet de risée au milieu des chrétiens[2]. Il est évident que le sujet du chapiteau du Mans a été directement emprunté aux *Bestiaires*, car le symbolisme du hibou ne se trouve pas dans le *Speculum Ecclesiæ*.

J'ai découvert, sur un chapiteau de Troyes, aujourd'hui au musée du Louvre[3], un autre trait d'histoire naturelle légendaire, dont Honorius d'Autun n'a pas fait mention. — Des oiseaux sont perchés sur un arbre, pendant que deux dragons placés à droite et à gauche les observent, et semblent attendre le moment de s'en emparer. L'arbre est le péridéxion dont parle le *Bestiaire*[4]. Ses fruits sont si doux qu'ils attirent les colombes qui viennent nicher dans ses branches. Mais un grand danger menace les oiseaux dès qu'ils ont l'imprudence de s'écarter de l'arbre, car un dragon caché dans le voisinage les guette pour les dévorer. Heureusement, le dragon redoute l'ombre du péridéxion, si bien que, quand elle tombe d'un côté, il est obligé de passer de l'autre[5]. Les oiseaux savent donc toujours où est leur ennemi et peuvent l'éviter. Le péridéxion est l'image de

[1] Publié par Cahier, *Nouv. Mél. d'Archéol.*, 1874, p. 141.

[2] Sur le hibou, voir *Best. latin*, publié par Cahier, *Mél. Archéol.*, t. II, p. 170.

[3] Sculpture du moyen âge, n° 74 (chapiteau de Saint-Urbain de Troyes).

[4] *Spic. Solesm.*, Φυσιολόγος, περὶ δένδρου περιδεξίου, p. 356.

[5] C'est pour cette raison sans doute qu'il y a deux dragons sur le chapiteau.

l'arbre de vie dont l'ombre écarte le démon. Les oiseaux sont les âmes qui se nourrissent du fruit de vérité[1].

Voilà deux exemples de l'influence directe que les *Bestiaires* ont pu exercer sur l'art. Assurément, il est possible qu'on en trouve d'autres. Je ne crois pas toutefois qu'ils soient jamais très nombreux. L'art religieux du XIIIe siècle n'a admis communément que le lion, l'aigle, le phénix, le pélican, la licorne, figures populaires de Jésus-Christ, que le livre d'Honorius d'Autun et les sermons des prédicateurs avaient fait connaître au plus grand nombre.

III

Les animaux que nous avons étudiés jusqu'à présent figurent dans la cathédrale à titre de symboles. La signification n'en saurait être douteuse. Les textes d'ailleurs nous ont sans cesse éclairés. Mais nous voici en présence de la faune et de la flore si riches de Reims, d'Amiens, de Rouen, de Paris, et du monde mystérieux des gargouilles. Y chercherons-nous aussi des symboles ? Quel livre nous en expliquera le sens ? Quel texte nous guidera ?

Avouons-le : les livres ici ne nous apprennent plus rien ; les textes et les monuments ne concordent plus. En les rapprochant les uns des autres on n'arrive à aucune conclusion certaine, à rien qui ressemble aux résultats exacts que nous avons obtenus plus haut.

De trop ingénieux archéologues ont eu, je le sais, la prétention de ne rien laisser d'inexpliqué dans la cathédrale. Suivant eux, la moindre fleur, le moindre monstre grimaçant aurait un sens que les théologiens du moyen âge nous révéleraient. « Dans ces majestueuses basiliques, dit l'un d'eux, pas un détail, pas une tête sculptée, pas une feuille de chapiteau qui ne représente une pensée et ne parle un langage compris de tous[2]. »

L'abbé Auber fut un des premiers et des plus notables champions de cette école symbolique. Dès 1847, au congrès scientifique de Tours, il exposait sa

[1] Peut-être faudrait-il interpréter dans ce sens le grand chapiteau de Reims (moulage au Trocadéro) qui représente des oiseaux au milieu des branches et des dragons. La présence d'un lion et d'une chèvre rend cette interprétation moins sûre.

[2] *Rev. de l'Art chrét.*, t. X, p. 133 (article de l'abbé Auber).

doctrine[1], qu'il s'efforça d'appliquer dans son *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, et qu'il développa dans sa confuse *Histoire du symbolisme*[2]. Dans ce dernier ouvrage, il soutient, entre autres paradoxes, que les modillons sculptés, ornés de têtes d'hommes et d'animaux, qui règnent autour des églises du moyen âge, cachent le plus profond enseignement moral. « Ces hôtes sont là, dit-il, comme autant de sentinelles, pour crier au passant de la vie humaine une leçon de vertu[3]. » En réalité, l'abbé Auber n'a rien établi; du vague, de l'arbitraire, des rapprochements forcés entre les monuments et les textes, voilà tout ce qu'on trouve dans son livre.

Mme Félicie d'Ayzac fut plus ingénieuse. Dans son *Mémoire sur trente-deux statues symboliques observées dans les parties hautes des tourelles de Saint-Denis*[4], elle fit des textes l'usage le plus habile. Les statues de Saint-Denis sont des monstres hybrides : Mme Félicie d'Ayzac les décompose en leurs éléments : lion, chèvre, bouc, cheval; puis, armée du dictionnaire mystique de saint Eucher ou de Raban Maur, elle en découvre le sens moral. Chacun de ces monstres devient donc l'expression d'un curieux cas psychologique. Ce sont autant d'états d'âmes, autant d'heureuses synthèses des passions qui peuvent cohabiter dans une conscience.

Mme Félicie d'Ayzac crut avoir trouvé une méthode et créé la science du symbolisme. En réalité, elle ne démontra qu'une chose, c'est que jamais nos vieux artistes ne furent aussi subtils que leurs exégètes modernes. Quelle vraisemblance qu'ils aient voulu faire dire tant de choses, et des choses si délicates, à des figures qu'on ne peut apercevoir d'en bas qu'avec une bonne lorgnette !

Mme Félicie d'Ayzac, nourrie de la littérature théologique du XIIe siècle, qu'elle possédait parfaitement, chercha toute sa vie, sur la foi des docteurs, les symboles les plus compliqués dans les œuvres d'art les plus simples. Elle donna à la *Revue de l'Art chrétien* une foule d'articles ingénieux et stériles[5]. Elle mourut sans avoir eu le temps de terminer le *Traité de symbolique* qu'elle

[1] *Congrès scientifiques de France*, 15e session, Tours, 1847, t. I, p. 102, et t. II, p. 85.

[2] *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1849, in-8; et *Histoire et théorie du symbolisme religieux* Paris, 1871, 3 vol. in-8.

[3] *Hist. du symbol.*, t. III, p. 127.

[4] Publié dans la *Revue d'architecture* de Daly, t. VII, p. 6 et suiv.

[5] Mme F. d'Ayzac n'a écrit que deux mémoires qui demeurent : *les Statues du porche septentrional de Chartres* et l'*Étude sur les quatre animaux mystiques*.

préparait depuis de longues années[1]. Elle n'y eût sans doute rien démontré de ce qu'elle affirmait, mais elle eût donné une preuve nouvelle de son ingéniosité.

Le P. Cahier, qui appliquait d'ordinaire aux études archéologiques un esprit si rigoureux, ne sut pas, lui-même, résister à la tentation d'expliquer l'inexplicable. Dans un volume de ses *Nouveaux Mélanges d'Archéologie* consacré aux « Curiosités mystérieuses », il essaya d'interpréter, à l'aide des *Bestiaires* ou des textes théologiques, des œuvres qui ne sont que des fantaisies d'artistes.

Le comte de Bastard donna dans le même travers en écrivant ses *Études de symbolique chrétienne*[2].

Ainsi les archéologues les plus érudits et les plus sensés n'échappèrent pas à la manie symbolique. Que dire des esprits aventureux qui concurent l'archéologie comme une œuvre d'imagination[3]? Ils contribuèrent par leurs articles et leurs mémoires à discréditer ce genre d'étude. Didron, de Caumont avaient fait de l'archéologie une science exacte, ils en firent un roman.

Leur point de départ pourtant était juste. Ils virent très bien que, pour les grands esprits du moyen âge, le monde ne fut qu'un symbole. Mais ils eurent le tort de croire que les artistes enfermèrent dans leurs moindres œuvres une conception symbolique du monde. Sans doute, ils le firent quelquefois et suivirent avec docilité les enseignements qu'ils recevaient : les exemples que nous avons donnés plus haut le prouvent. Mais, la plupart du temps, ils se contentèrent d'être des artistes, c'est-à-dire de reproduire la réalité pour leur plaisir. Tantôt ils imitaient avec amour les formes vivantes, et tantôt, se jouant avec elles, ils les combinaient et les déformaient selon leur caprice.

Il est surprenant que le fameux passage de saint Bernard sur le luxe des églises clunisiennes n'ait pas fait réfléchir les trop subtils interprètes de l'art du moyen âge.

Saint Bernard, en se promenant dans les cloîtres magnifiques de l'ordre de

[1] Voir un fragment du travail inachevé de Mme F. d'Ayzac dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1886, p. 13 et suiv : *De la Zoologie composite.*

[2] Comte de Bastard, *Études de symbolique chrétienne*. Paris, Imprim. Imp., 1861, in-8, et dans le *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France* (Sect. d'archéol.), t. IV, 1861.

[3] Voir, par exemple, dans la *Revue de l'art chrétien* (1876, t. XIX), un article sur la Flore monumentale du cloître de Moissac. Chaque fleur sculptée est censée représenter une vertu, une idée. Un chapiteau consacré à saint Jacques et à saint Jean est orné de fleurs à cinq lobes : l'auteur se demande « si ce ne serait pas la représentation des cinq étapes que traversa chacun des deux frères ». — A l'étranger régnait une méthode d'interprétation presque aussi aventureuse. Voir Menzel, *Christliche Symbolik*, Regensburg, 1854, 2 vol. in-8.

Cluny, avait, lui aussi, contemplé les animaux et les monstres qui ornaient les chapiteaux, et, bien avant nous, il s'était demandé ce qu'ils pouvaient signifier :

« Dans les cloîtres, dit-il, sous les yeux des frères qui lisent, que viennent faire ces monstres ridicules....., que signifient ces singes immondes, ces lions sauvages, ces centaures monstrueux? Que viennent faire ces êtres qui sont moitié bête et moitié homme, ces tigres tachetés?..... On peut voir plusieurs corps sous une seule tête et aussi plusieurs têtes sur un seul corps. Ici, on remarque un quadrupède à tête de serpent, là, un poisson à tête de quadrupède, ailleurs, un animal est cheval par devant, chèvre par derrière..... De grâce, si on ne rougit pas de semblables inepties, qu'on regrette au moins la dépense [1]. »

Que deviennent les fines analyses de M[me] d'Ayzac? Saint Bernard, on le voit, fut moins pénétrant que notre ingénieuse contemporaine; il ne sut pas reconnaître, dans ces mélanges de formes hybrides, les plus délicates nuances des passions. Le grand mystique, l'interprète du Cantique des Cantiques, le sermonnaire qui ne parle que par symboles, avoue ne pas comprendre les bizarres créations des artistes de son temps. Et il ne les déclare pas seulement incompréhensibles, il affirme qu'elles sont dangereuses, parce qu'elles arrachent l'âme à elle-même, « l'empêchent de méditer sur la loi de Dieu ». — Un pareil témoignage tranche la question. Il est évident que la faune et la flore du moyen âge, réelles ou fantastiques, n'ont, la plupart du temps, qu'une valeur décorative.

Comment d'ailleurs en serait-il autrement? Au temps de saint Bernard, c'est-à-dire en pleine époque romane, les fleurs et les animaux qui ornent les cloîtres et les églises sont la plupart du temps des copies d'originaux antiques, byzantins, orientaux, que l'artiste reproduisait sans en comprendre le sens. L'art décoratif du moyen âge a commencé par l'imitation. Ces prétendus symboles ont été souvent sculptés d'après le dessin d'une étoffe persane ou d'un tapis arabe.

A mesure qu'on l'étudie mieux, l'art décoratif du XI[e] et du XII[e] siècle apparait de plus en plus comme un art composite qui vit d'emprunts. Les multiples éléments dont il est fait commencent à se laisser entrevoir. Les chapiteaux romans nous montrent fréquemment, par exemple, deux lions disposés symétriquement de chaque côté d'un arbre ou d'une fleur. Irons-nous, avec l'abbé

[1] *Apologia ad Guilh. Sancti Theodorici abbat.*, ch. XI. *Patrol.*, t. CLXXXII, col. 916.

Auber, en chercher le sens dans les livres des théologiens du XIᵉ siècle? — Nous perdrions notre temps, car ces deux lions, M. Lenormant l'a prouvé, ont été copiés sur quelque étoffe fabriquée à Constantinople d'après de vieux modèles persans. Ce sont les deux animaux qui veillent sur le *hom*, l'arbre sacré de l'Iran[1]. Les tisserands byzantins n'en savaient déjà plus le sens et n'y voyaient qu'un dessin industriel d'une disposition heureuse. Quant à nos sculpteurs du XIIᵉ siècle, ils imitaient les figures du tapis byzantin apporté en France par les marchands de Venise, sans se douter qu'elles pussent avoir une signification quelconque.

Des chapiteaux sont ornés parfois d'un griffon qui boit dans une coupe. Ne serait-ce pas là quelque symbole eucharistique? Le griffon, être double, qui participe de la nature du lion et de la nature de l'aigle, ne cacherait-il pas quelque mystérieuse allusion à Jésus-Christ? — Non. Le griffon à la coupe est un vieux motif décoratif, cher à tous les peuples de race germanique. Il orne un assez grand nombre d'agrafes et de boucles de ceinturons qui ont été retrouvées surtout dans les tombes burgondes[2]. Quelques œuvres de cette orfèvrerie barbare, qui s'étaient conservées jusqu'au Xᵉ ou au XIᵉ siècle, ou, peut-être, quelques anciens chapiteaux sculptés au VIᵉ ou au VIIᵉ siècle d'après ces boucles et ces agrafes, ont servi de modèles aux artistes romans.

Ailleurs, un montant de porte est fait d'oiseaux, de monstres et d'hommes qui se poursuivent, s'attaquent et se dévorent[3]. Quelle vérité l'artiste a-t-il prétendu nous révéler par là? A-t-il voulu dire que la lutte est la loi du monde? Ou bien, ces monstres figureraient-ils, dans sa pensée, l'armée des vices que tout homme doit combattre jusqu'à la mort? — Le vieux sculpteur ne fut sans doute pas si littéraire. Il avait simplement sous les yeux, dans quelque manuscrit, un de ces dessins anglo-saxons que les miniaturistes anglais, amenés à

[1] M. Lenormant, dans un article des *Mélanges d'archéologie* de Martin et Cahier (1ʳᵉ série), a mis cette interprétation hors de doute. Springer, dans ses *Iconogr. Studien*, a montré, lui aussi, que les dessins des étoffes avaient souvent servi de modèles aux sculpteurs, voir *Mittheil. der K. K. Centralcommission*, Wien, 1860, t. V, p. 66 et suiv. Plus récemment Courajod, dans les *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. I, p. 241, et M. Marquet de Vasselot, dans l'*Hist. de l'art*, publiée sous la direction de M. André Michel, t. I, p. 395 et p. 882, ont étudié l'influence des modèles orientaux sur l'art du moyen âge.

[2] Voir sur l'art des Barbares : Lindenschmitt, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit* (1858) — De Baye, *l'Industrie longobarde* (1888) et *l'Industrie anglo-saxonne* (1889). — Barrière Flavy, *Étude sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France* (1893), et surtout, *Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule*, Toulouse et Paris, 1901, 2 vol. in-fol. Les Burgondes devenus chrétiens ont parfois placé une croix ou un chrisme sur la croupe du griffon, mais cette addition ne saurait donner au griffon à la coupe la moindre signification mystique.

[3] Par exemple, à l'église de Souillac (Lot) ; moulage au Trocadéro.

Tours par Alcuin en 796, contribuèrent à répandre dans toute la Gaule. Les miniatures anglo-saxonnes sont d'étonnantes arabesques, d'inextricables réseaux où se poursuivent les monstres et les guerriers, comme au travers de la forêt primitive[1]. Les moines anglais du VIe siècle, qui créèrent, dans un demi-rêve, cet art décoratif si étrange, étaient des chrétiens de la veille qui portaient encore en eux tout le vieux paganisme obscur des races germaniques. Les anciens monstres vivaient dans les couches profondes de leur âme. Sous leur plume renaissaient, sans qu'ils y songeassent, les serpents fabuleux qui habitaient les marais, les dragons ailés qui gardaient les trésors dans les bois et les défendaient contre les héros. Toute une mythologie inconsciente reparaît dans leurs manuscrits[2].

Les enroulements d'hommes et de monstres créés par le génie des moines anglo-saxons passèrent dans les manuscrits français et régnèrent dans l'art du miniaturiste jusqu'à la fin du XIIe siècle. Les sculpteurs romans, qui empruntèrent si souvent leurs modèles aux enlumineurs, imitèrent ces vivantes arabesques. Ils furent séduits par la seule complication des lignes, car ces rêves vagues d'une autre race, d'un autre monde, n'avaient plus de sens pour eux.

Voilà quelques exemples qui peuvent faire comprendre combien il est vain, à l'époque romane, d'interpréter tout animal, toute fleur dans un sens symbolique. Reconnaissons que saint Bernard avait raison et ne soyons pas plus subtils que lui. Le vrai symbolisme tient assez de place dans l'art du moyen âge, pour que nous n'allions pas le chercher là où il n'est pas.

On peut objecter que saint Bernard ne parle que de l'art de son temps, et que ce qui est vrai de l'art roman ne l'est peut-être pas de l'art gothique. Car, si l'art décoratif du XIe siècle est un art composite où se combinent des éléments de toute provenance, l'art décoratif du XIIIe siècle, en revanche, est un art parfaitement original. Dans les cathédrales apparaissent une faune et une flore

[1] Voir sur les miniatures anglo-saxonnes : Westwood, *Fac similes of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish Manuscripts* (1868), et l'*Album* publié par la Palæographical Society.

[2] Les artistes de race germanique reproduisirent parfois très consciemment des épisodes de leurs anciens récits épiques, dont le souvenir était encore vivant. Dans la crypte de la cathédrale de Frisingue (Bavière) a été sculptée, sur un pilier, l'histoire de Siegfried luttant contre le dragon Fafnir et délivrant la Walkyrie. On voit sur son épaule la feuille de tilleul qui, en tombant sur lui, l'empêcha d'être tout à fait invulnérable quand il se baigna dans le sang du dragon. Les oiseaux qui guidèrent le héros sont aussi représentés sur le chapiteau. (Voir un article du P. Martin dans les *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 163 et suiv.). Le P. Martin a d'ailleurs beaucoup exagéré les influences germaniques ou scandinaves qu'il voulait, dans ses dernières années, retrouver partout. Il a été combattu par Springer, *Ikonogr. Studien ; Mittheil. der Centrale.*, V, p. 309.

nouvelles. Des êtres inconnus surgissent, qu'on ne peut rattacher au passé, comme au lendemain des grandes révolutions géologiques. On croit voir une autre époque de la nature. Sans modèles, les sculpteurs gothiques ont créé ce monde par un effort de volonté. Pourquoi n'auraient-ils pas mis dans chacune de leurs créations une pensée et un symbole?



Fig. 19. — Tige de cresson (Notre-Dame de Paris).

Arguments spécieux, mais qui ne résistent pas à l'examen. Quiconque étudiera, sans parti pris, la faune et la flore décoratives du XIIIe siècle, n'y verra qu'une œuvre d'art pur. Aucune idée dans cet art charmant, mais un tendre et profond amour de la nature. Les sculpteurs du moyen âge, livrés à eux-mêmes, ne s'embarrassaient plus de symboles : ils redevenaient peuple, ils regardaient le monde avec des yeux émerveillés d'enfant.

Voyez-les créant la magnifique flore du XIIIe siècle. Ils ne cherchent pas à lire, dans les jeunes fleurs du mois d'avril, le mystère de la Chute et de la Rédemption. Aux premiers jours du printemps, ils vont dans les forêts de l'Ile-de-France, où d'humbles plantes commencent à percer la terre. La fougère, enroulée sur elle-même comme un puissant ressort, est encore couverte d'une bourre cotonneuse,

mais, le long des ruisseaux, l'arum est déjà près de s'épanouir. Ils cueillent les bourgeons, les feuilles qui vont s'ouvrir, et les regardent avec cette curiosité tendre et passionnée que nous ne sentons que dans la première enfance et que les vrais artistes conservent toute leur vie. Les lignes puissantes de ces jeunes plantes, qui se tendent et aspirent à être, leur semblent pleines de grandeur par l'énergie concentrée qu'elles expriment, vraiment monumentales. D'un bourgeon qui va s'entr'ouvrir, ils feront le fleuron qui termine un pinacle. Des pousses qui sortent de terre, ils orneront la corbeille d'un chapiteau. Les chapiteaux de Notre-Dame de Paris, surtout les plus anciens, sont faits de ces feuilles printanières, tout engorgées de jeune sève, qui semblent vouloir, dans leur élan, soulever les tailloirs et les voûtes.

Viollet-le-Duc, dans un très bel article de son *Dictionnaire*[1], a remarqué, le premier, que l'art gothique, à son aurore (vers 1180), imite de préférence les bourgeons et les feuilles enveloppées du commencement du printemps[2]. L'impression de jeunesse, de puissance contenue que donnent les plus anciennes cathédrales, Sens, Laon, le chœur de Notre-Dame de Paris, vient en partie de là. Au cours du XIIIe siècle, les bourgeons éclatent, les feuilles se développent. Dès la fin du XIIIe siècle, et pendant tout le XIVe, ce sont des branches entières, des tiges de rosiers, des jets de vigne qui courent autour des portails. De sorte que la flore de pierre du moyen âge semble soumise aux lois mêmes de la nature. Les cathédrales ont leur printemps, leur été, et, quand apparaît le triste chardon du XVe siècle, leur automne.

Pendant ces trois siècles, il est impossible de surprendre une seule intention symbolique. Les feuilles ou les fleurs sont choisies pour leur beauté. L'art du XIIe siècle aime les bourgeons, l'art du XIIIe préfère les feuilles. Ce sont des feuilles simplifiées, mais non déformées ; la structure intime et l'allure générale en sont respectées (fig. 19). Il est facile d'en reconnaître un grand nombre. Des érudits, qui furent à la fois archéologues et botanistes, ont signalé le plantain, l'arum, la renoncule, la fougère, le trèfle, la chélidoine, l'hépatique, l'ancolie, le cresson, le persil, le fraisier, le lierre, la fleur du muflier et du genêt, la feuille du chêne[3].

[1] *Dict. raisonné de l'architect.* Article *Flore*, t. V, p. 285.

[2] Cela est très sensible à la cathédrale de Laon.

[3] Voir, outre l'article de Viollet-le-Duc déjà cité : Dr Woillez, *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge en Picardie*. Amiens, 1848 (t. IX de la *Société des antiquaires de Picardie*) ; Lambin, *la Flore gothique*. Paris, 1893, in-8 ; *les Églises des environs de Paris, étudiées au point de vue de la flore*. Paris,

Flore toute française, comme on le voit, fleurs aimées dès l'enfance. Nos grands sculpteurs ne méprisèrent rien; au fond de leur art, comme au fond de tout art vrai, on trouve la sympathie, l'amour. Ils pensèrent que les plantes des prés et des bois de Champagne ou de l'Ile-de-France avaient assez de noblesse pour orner la maison de Dieu. La Sainte-Chapelle est pleine de renoncules[1]. La fougère des landes du Berri apparaît aux chapiteaux de la cathédrale de Bourges. Le plantain, le cresson, la chélidoine enguirlandent Notre-Dame de Paris[2]. Les sculpteurs du XIIIe siècle chantèrent eux aussi leur « chant de Mai ». Par eux, toutes les joies printanières du moyen âge, l'ivresse de Pâques fleuries, les chapeaux de fleurs, les bouquets attachés aux portes, les fraîches jonchées d'herbes dans les chapelles, les fleurs magiques de la Saint-Jean, toute la grâce éphémère des anciens printemps et des anciens étés, revivent à jamais. Ainsi, le moyen âge, qu'on a accusé de ne pas avoir aimé la nature, a contemplé avec adoration le moindre brin d'herbe. Qui saura jamais toutes les raisons pour lesquelles les artistes du XIIIe siècle choisirent telle fleur? L'une charmait par sa beauté et ses formes fières, l'autre rappelait les jours heureux d'une libre enfance, et l'autre était la fleur du pays, l'emblème de toute une province. Les Bourguignons, à Semur, à Auxerre,

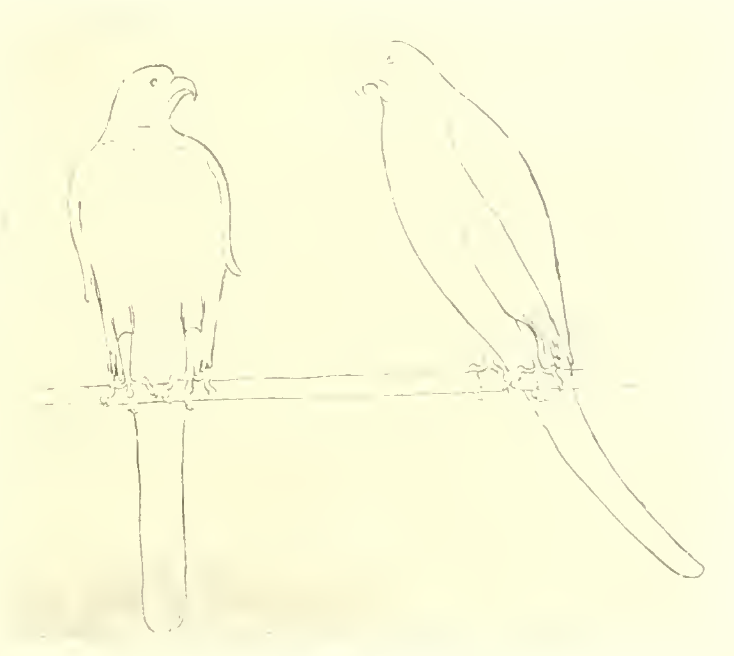


Fig. 20. — Deux perroquets (Album de Villard de Honnecourt).

1895, in-8; *la Flore des grandes cathédrales de France*, Paris, 1897, in-8 (Bibliothèque de la *Semaine des constructeurs*).

[1] Lambin, *La Flore gothique*.

[2] De beaux exemples de la flore du moyen âge se trouvent dans Adams, *Recueil de sculptures gothiques*, Paris, 1856.

firent grimper la vigne autour des portails. Chacun mettait dans son œuvre un peu de son cœur. Je croirais volontiers aussi que d'antiques superstitions païennes s'épanouissent aux chapiteaux avec plus d'une fleur. Est-ce un hasard si l'arum (le gouet) montre sa large feuille dans tant d'églises? Le docteur Woillez sentit le premier que cette fleur, si chère aux plus anciens sculpteurs gothiques, avait été choisie pour ses vertus mystérieuses [1]. Elle est maintenant encore, pour les paysans de la vallée de l'Oise, un emblème de fécondité; elle servait jadis aux incantations et aux sortilèges. Il faut nous résigner à ignorer les singulières associations d'idées qui se faisaient dans la tête du peuple. Le temps les a presque toutes effacées aujourd'hui. Contentons-nous d'affirmer que le symbolisme savant des théologiens ne fut pour rien dans le choix de la flore du moyen âge. Les artistes, très surveillés quand ils devaient exprimer la pensée religieuse de leur temps, furent laissés libres d'orner la cathédrale, à leur guise, d'innocentes fleurs. Heureuse liberté: combien leur naïf amour de la nature nous touche plus que le symbolisme des clercs, noble sans doute, mais stérile.



Fig. 21. — Animaux fantastiques (Notre-Dame de Paris).

[1] Woillez, *loc. cit.*

Ces artistes ingénus sculptèrent des animaux comme ils sculptèrent des fleurs, sans autre pensée que d'exprimer un des aspects du monde. Abstraction faite des exemples très précis que nous avons cités plus haut, où l'influence d'Honorius d'Autun et des *Bestiaires* est incontestable, on peut affirmer que les animaux de l'église gothique n'ont pas plus de valeur symbolique que ceux de l'église romane.

La cathédrale de Lyon nous montre, dans les petits médaillons qui tapissent les soubassements du portail, un grand nombre de bêtes des champs et des bois. Ce sont deux poulets qui se grattent, une patte enfouie sous les plumes[1]; c'est un écureuil qui sautille parmi des branches de noisetier où pendent des noisettes[2]; plus loin, un corbeau se perche sur un lapin mort[3]; un oiseau pêcheur enlève dans son bec une anguille[4]; un escargot chemine sur des feuilles[5]; une tête de porc se montre entre des branches de chêne[6]. Tous ces animaux ont été regardés d'un œil attentif, surpris dans leur geste familier. On reconnait en nos artistes du moyen âge des observateurs pleins de finesse et de bonhomie, proches parents des trouvères qui dessinèrent d'un trait si juste la silhouette de Renart et d'Isengrin. Ce sont des animaliers à la manière de La Fontaine.



Fig. 22. — La Mer (Notre-Dame de Paris).

Qu'ils aient aimé à regarder les bêtes, qu'ils aient pris plaisir à les étudier d'après nature, l'*Album* de Villard de Honnecourt le prouve. On sait qu'un heureux hasard nous a conservé le livret où un architecte du XIIIe siècle, qui fut fameux, puisqu'il fut appelé jusqu'en Hongrie, notait tout ce qu'il rencontrait de remarquable sur son chemin[7]. L'âme excellente du vieux maître se révèle

[1] Reproduits dans la *Monographie de la cathédrale de Lyon* de Guigue et Bégule, série, pl. I, B. 1.

[2] *Ibid.*, 2e série, pl. I, B. 3.

[3] *Ibid.*, 3e série, pl. I, B. 3.

[4] *Ibid.*, 2e série, pl. IV, B. 5.

[5] *Ibid.*, 3e série, pl. I, A. 3.

[6] *Ibid.*, 3e série, pl. IV, A. 3.

[7] *Album de Villard de Honnecourt*, publié par Lassus. Paris, Imprim. Imp., 1858, in-4.

dès les premières lignes. « Villard de Honnecourt, dit-il en son rude dialecte picard qu'il faut traduire, vous salue, et prie tous ceux qui travaillent aux divers genres d'ouvrages contenus en ce livre, de prier pour son âme et de se souvenir de lui. » Cet homme si occupé, qui élève la collégiale de Saint-Quentin, qui parcourt la France et la Suisse en dessinant sur son album les tours de Laon, les fenêtres de Reims, le labyrinthe de Chartres, la rose de Lausanne, qui s'en va aux extrémités du monde chrétien bâtir des églises, trouve le temps d'étudier les volutes de la coquille d'un limaçon[1]. Sur une autre page, il dessine d'après nature un ours et un beau cygne dont le cou se recourbe avec grâce[2]. Ailleurs, il a étudié avec application une sauterelle, un chat, une mouche, une libellule, une écrevisse[3]. Quelque grand seigneur l'ayant admis un jour à visiter sa ménagerie, il en profite pour « contrefaire », comme il dit, un lion enchaîné et deux perroquets sur leur perchoir (fig. 20). Il ne veut pas que nous ignorions que le lion a été fait d'après nature : « Et bien saciés, dit-il, que cil lion fut contrefais al vif[4]. »

Le goût de l'observation se retrouve chez tous nos grands sculpteurs anonymes du XIIIe siècle. Ils sculptent tout un monde d'oiseaux et d'animaux pour le plaisir de reproduire la nature vivante.

Peut-être eurent-ils parfois le désir de glorifier quelques-uns de leurs bons compagnons. A Laon, presque au sommet des tours, seize grands bœufs dressent leurs silhouettes colossales. La tradition veut que ces farouches statues aient été destinées à éterniser le souvenir des bœufs infatigables qui, pendant tant d'années, transportèrent de la plaine au sommet de l'acropole de Laon les pierres de la cathédrale. Une légende, racontée par Guibert de Nogent, semble fortifier la tradition locale[5]. Il nous dit qu'un jour, un des bœufs qui traînaient sur la pente de la montagne un chariot plein de matériaux destinés à l'église, tomba sur le chemin, épuisé de fatigue. Le conducteur était fort empêché de continuer sa route, quand un autre bœuf apparut soudain et se présenta pour être attelé. Le char put, de la sorte, arriver jusqu'au sommet; la tâche terminée, le bœuf mystérieux disparut. Une semblable légende montre bien que le

[1] *Album de Villard de Honnecourt*, pl. III

[2] *Ibid.*, pl. VI.

[3] *Ibid.*, pl. XIII.

[4] *Ibid.*, pl. XLVI et L.

[5] Guibert de Nogent, *De Vita sua*, liv. III, ch. XIII. *Patrol.*, t. CLVI, col. 941.

peuple ne pensait pas sans émotion aux vaillantes bêtes qui avaient travaillé comme de vrais chrétiens à la maison de Dieu. Après les avoir vues si longtemps à la peine, il les voulut à l'honneur.

Les bœufs de Laon sont une exception. Partout ailleurs les artistes prodiguent les animaux sans autre pensée que de rendre la cathédrale plus vivante. Ils sentirent parfaitement que l'immense église était l'abrégé du monde. Ils

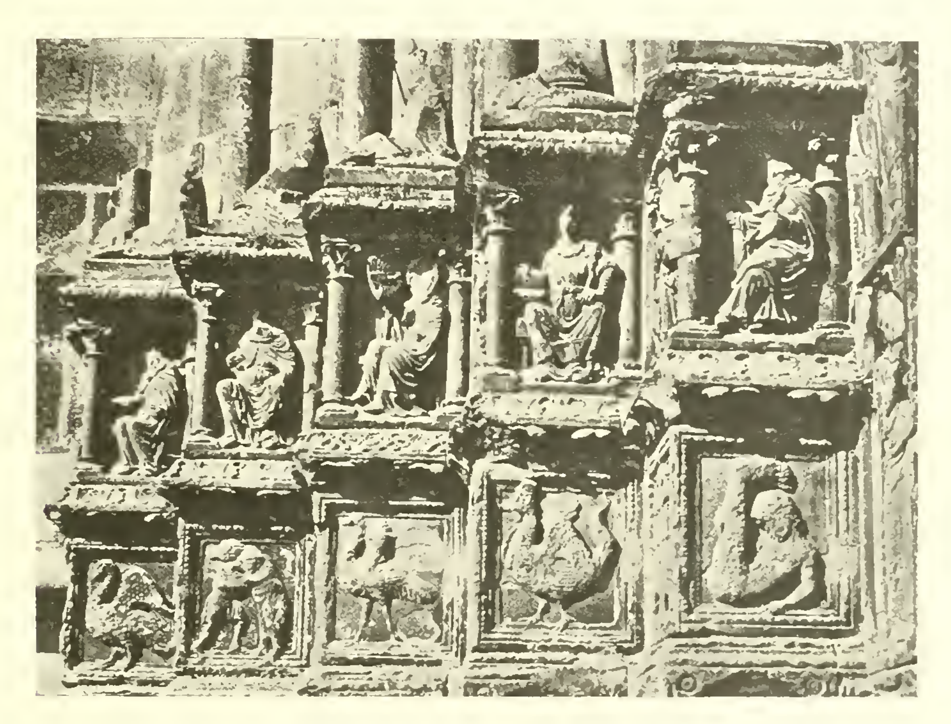


Fig. 23. — Soubassement de la cathédrale de Sens (fragment).

auraient voulu y mettre tout ce qui respire. A Notre-Dame de Paris[1], deux bas-reliefs témoignent de leur désir d'embrasser l'univers. L'un représente la Terre sous la figure d'une mère féconde dont la robe découvre les inépuisables mamelles. Une jeune femme, agenouillée devant elle, s'approche de son sein où elle s'apprête à boire la vie. L'autre bas-relief symbolise la Mer. Une sorte de divinité antique (très mutilée) chevauche un énorme poisson qui a reçu le mors et la bride. Le génie de la mer porte dans sa main un navire (fig. 22).

La même idée prend ailleurs une forme différente. A Sens, le sculpteur

[1] Façade septentrionale, portail de gauche, partie basse.

exprime autrement l'immensité des terres et des mers (fig. 23). Il inscrit, dans les médaillons de la façade, l'éléphant de l'Inde chargé de sa tour, le griffon, antique gardien des trésors de l'Asie, l'autruche et le chameau montés par des cavaliers d'Afrique. Une sirène symbolise le mystère de l'Océan[1]. Un homme couché sur le dos, le légendaire sciapode, lève son pied unique, comme un gigantesque parasol, pour s'abriter contre les rayons du soleil : à lui seul il exprime tout l'inconnu de cet Orient, où nul voyageur n'avait pénétré depuis Alexandre. On reconnaît là les différents chapitres d'une géographie universelle, telle qu'on la concevait alors. Honorius d'Autun dans son *Imago mundi*[2], Gervais de Tilbury dans ses *Otia imperialia*[3], Vincent de Beauvais dans son *Speculum naturale*[4], pour ne citer que des noms connus, ne manquent pas, à mesure qu'ils décrivent les pays de l'Orient, d'en signaler les monstres. Ils recueillent toutes les fables éparses dans Pline, dans Solin, dans le *De Monstris*, dans la *Lettre apocryphe d'Alexandre à Aristote*[5]. On ne peut douter que le portail de Sens ne soit une espèce de géographie du monde, illustrée à la manière d'un vieux portulan. L'atlas catalan de 1375, un des plus anciens documents de ce genre qui nous soient parvenus, nous montre, dessinés près des mers et



Fig. 24. — Figures grotesques du portail des Libraires (Rouen).

[1] On voit aussi, à côté, un homme monté sur un poisson qui symbolise évidemment la mer comme à Notre-Dame de Paris.

[2] L'*Imago mundi* est du XIIe siècle. *Patrol.*, t. CLXXII, col. 123, 124.

[3] Les *Otia imperialia* sont du commencement du XIIIe siècle : publiés dans les *Scriptores rerum Brunsvicensium*, Hanovre, 1707, in-fol., t. I, 1re partie, cap. III.

[4] *Spec. naturale* : voir notamment liv. XVIII, ch. CXXIX.

[5] Sur l'origine antique des tables géographiques et ethnographiques du moyen âge, voir Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, Paris, Imp. Royale, 1836, in-8.

des rivages, des éléphants, des chameaux, des sirènes, les rois Gog et Magog[1].

C'est aussi comme une carte du monde qu'il faut interpréter, je crois, le fameux portail de Vézelay qui représente, autour de Jésus-Christ envoyant son Saint-Esprit sur les Apôtres, tous les peuples de l'univers. Les hommes à tête de chien, les hommes aux oreilles larges comme des vans (*cannosas aures*[2]), rappellent que Jésus est venu annoncer l'Évangile à toutes les races humaines et que l'Église doit porter sa parole jusqu'au bout de la terre[3].

On surprend donc chez nos artistes du moyen âge le désir d'exprimer la vie universelle. Vouloir expliquer toute leur œuvre à l'aide des *Bestiaires* serait la diminuer, la réduire aux plus mesquines proportions.

Il reste encore, il est vrai, à rendre compte des êtres innomés qui se sont abattus sur les contreforts, sur le haut des tours, comme des colonies d'oiseaux chimériques. Que nous veulent ces gargouilles au long cou qui hurlent dans les hauteurs? Si elles n'étaient retenues par leurs lourdes ailes de pierre, elles s'élanceraient, prendraient leur vol, feraient sur le ciel une effrayante silhouette. Aucun temps, aucune race ne conçurent jamais plus terribles larves ; elles participent à la fois du loup, de la chenille, de la chauve-souris. Elles ont une sorte de vraisemblance qui les rend plus redoutables. Derrière Notre-Dame de Paris ou en

Fig. 35. — Figures grotesques du portail des Libraires (Rouen).

[1] L'atlas catalan a été publié dans les *Notices et Extraits des manuscrits*, t. XIV, 2e partie, 1843.

[2] Berger de Xivrey, *loc. cit.*, p. 143. Je crois que le petit homme qui a besoin d'une échelle pour monter à cheval est un Pygmée.

[3] Les mosaïques de Saint-Marc à Venise représentent le même sujet. Nous n'avons pas, ici, à étudier en détail le portail de Vézelay qui est de l'époque romane. Beaucoup de sujets restent encore inexpliqués. La fameuse colonne de Souvigny (au Trocadéro) est aussi une espèce de résumé du monde.

aperçoit quelques-unes abandonnées dans le jardin, que le temps achève de détruire. On croirait voir les monstres encore inharmoniques de l'âge tertiaire, se réduisant peu à peu, s'apprêtant à disparaître.

Quel est le sens de cette création parallèle à l'autre? Que signifient les prodigieuses têtes qui émergent de la façade de Notre-Dame de Reims, et ces oiseaux funèbres voilés d'un linceul[1]? — Les interprétations de M[me] Félicie d'Ayzac, nous l'avons vu, doivent être écartées. Aucun symbolisme ne peut expliquer la faune monstrueuse des cathédrales. Les *Bestiaires* restent muets. De pareilles créations sont toutes populaires. Ces gargouilles, qui ressemblent aux vampires de cimetière, aux dragons vaincus par les vieux évêques, ont vécu dans les profondeurs de l'âme du peuple : elles sont sorties d'anciens contes d'hiver. Souvenirs d'ancêtres lointains, dernières images d'un monde disparu. Le génie sombre et puissant du moyen âge éclate ici[2].

Mais tous les monstres enfantés par le XIII[e] siècle ne sont pas aussi terribles. La plupart portent la marque d'une fantaisie joyeuse, d'une aimable bonhomie. Le portail des Libraires et le portail de la Calende, à la cathédrale de Rouen, nous présentent, en ce genre, une foule d'amusants petits bas-reliefs inscrits dans des quatre-feuilles (fig. 24, 25, 26). Ils offrent tant d'analogie avec ceux de la cathédrale de Lyon qu'ils semblent l'œuvre d'une même colonie d'artistes nomades[3]. Les monstres y pullulent, mais ce sont

Fig. 26 — Figures grotesques du portail des Libraires (Rouen).

[1] Rappelons que les très beaux monstres qui ornent la balustrade des tours de Notre-Dame de Paris sont des créations de Viollet-le-Duc (il ne restait que des fragments). Il s'est inspiré de ce qu'on voit encore à Reims.

[2] L'hypothèse de Spinger (*Ueber die Quellen der Kunstvorstell*, *loc. cit.*) est bien insuffisante. Il croit que certains passages des Psaumes expliquent et justifient ces figures de monstres; par exemple, Ps. XXI, XXII : *Salva me ex leonis et a cornibus unicornium*, ou encore : *et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis et in caverna reguli qui ablactatus fuerit manum suam mittet* (Isaïe, XI, 8).

[3] Les bas reliefs de Lyon sont postérieurs à ceux de Rouen.

des monstres ingénieux et spirituels. On devine de jeunes sculpteurs pleins de verve, qui se défient, qui renchérissent les uns sur les autres. Un centaure,

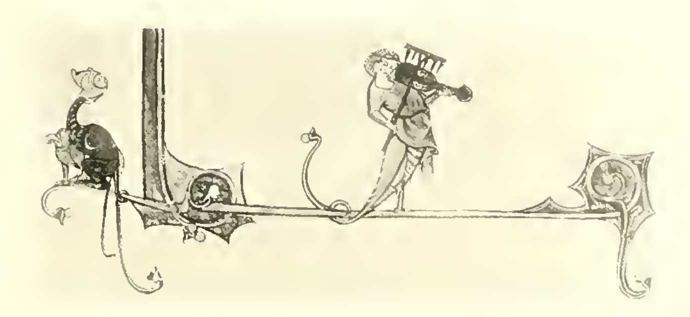


Fig. 27. — Figure marginale.
(B. N. ms. latin 14284.)

coiffé d'un capuchon et barbu comme un prophète, se cabre et montre par devant deux pieds de cheval, par derrière deux pieds humains chaussés de bottes [1]. Un médecin, qui porte la barrette de la Faculté et étudie gravement, comme le médecin de Gérard Dow, la fiole aux urines, n'est docteur que jusqu'à la ceinture : il finit soudain en oie. Un philosophe à tête de porc se prend la mâchoire et médite. Un jeune maître de musique, moitié homme et moitié coq, donne une leçon d'orgue à un centaure. Une femme à tête de veau entr'ouvre sa robe. Un homme, changé en chien par l'incantation de quelque sorcière, porte aux pieds une paire de brodequins, comme un souvenir de son ancienne condition. Une femme-oiseau écarte son voile et lève un doigt mystérieux.



Fig. 28. — Figure marginale.
(B. N. ms. latin 14284.)

Si jamais œuvres furent exemptes de pensée, ce sont bien celles-là. Une fois livrés à eux-mêmes, nos artistes du XIIIe siècle ressemblaient aux artistes de tous les temps. Rien, alors, ne leur paraissait plus digne de leurs efforts que d'inventer quelques combinaisons nouvelles de lignes. A Rouen et à Lyon, le problème

1 Les figures grotesques du portail de Lyon se trouvent dans Guigue et Bégule; celles du portail des Libraires et du portail de la Calende, reproduites d'abord par Jules Adeline (*Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, in-12), ont été étudiées par Mlle Louise Pillion. Elle est arrivée, comme nous, à cette conclusion que ces êtres hybrides n'avaient aucun sens. Voir l'intéressante étude qu'elle a publiée sous le titre : *Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907, in-8.

se réduisait pour eux à ceci : inscrire harmonieusement une forme quelconque dans un quatre-feuilles. De là, tant de monstres hybrides, dont les membres souples, faciles à jeter dans tous les sens, avaient le mérite d'occuper toutes les parties du champ à remplir. Il est visible qu'ils cherchèrent à résoudre une question d'art pur. Il n'y a donc pas lieu de se demander quel sens peuvent avoir les figures de Rouen, et si elles expriment des vertus ou des vices [1]. Champfleury, dans son *Histoire de la caricature*, et, après lui, M. Adeline, virent très bien que le symbolisme n'avait rien à faire avec ces charges d'atelier [2]. Toutes les tentatives d'explication sont condamnées d'avance.



Fig. 29. — Figures marginales.
(B. N. ms. latin 14284.)

Si on objecte que le clergé n'eût point, à la porte même de sa cathédrale, toléré de pareils sujets, s'ils n'eussent eu quelque sens profond, on prouve qu'on est peu familier avec l'esprit du moyen âge. Quiconque a parcouru un certain nombre de manuscrits liturgiques du XIII[e] siècle sait que, souvent, la verve du dessinateur se joue en images très profanes dans la marge des offices les plus solennels. Un missel du XIII[e] siècle, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, mêle au texte sacré des milliers de figures grotesques [3]. Les lettres majuscules abritent des dragons à tête d'évêque; un jambage, en se prolongeant, devient une souris, un oiseau, un démon qui tire la langue. De pareils livres

[1] Au milieu des figures grotesques que nous reproduisons (fig. 26), on remarquera le phénix que l'artiste a reproduit comme un motif décoratif.

[2] Champfleury, *Hist. de la Caricature au moyen âge*. Paris, 1876, in-12; et Adeline, *op. cit.*; Louise Pillion, *op. cit.*

[3] Bibl. Sainte Geneviève, ms. n° 98. Le manuscrit est de 1286; les dessins en sont très médiocres.

ouverts sur un lutrin ne choquaient personne. Les exemples abondent. La Bibliothèque Nationale possède des livres de prières ornés à chaque page de figurines qui ne sont ni plus graves ni plus instructives que celles du portail de Lyon ou du portail de Rouen. Un psautier du XIII[e] siècle est égayé de monstres bicéphales qui eussent réjoui Callot[1]. Ici, un moine joue au tric-trac avec un singe, là, un enfant poursuit un papillon, des coqs se battent, une étonnante figure surgit d'une coquille de limaçon. En ce genre, le chef-d'œuvre est peut-être un livre d'Heures des dernières années du XIII[e] siècle[2] (fig. 27, 28, 29, 30). Une inépuisable fantaisie, une grande sûreté de main, font de ce manuscrit un livre rare. Telle silhouette semble enlevée par le pinceau léger d'un artiste japonais. La nature humaine et la nature animale se marient ingénieusement. La gaieté éclate partout : un musicien donne un concert en raclant deux mâchoires d'âne; un singe, déguisé en moine, marche sur des échasses, ou contemple, avec un sérieux doctoral, le vase aux urines.

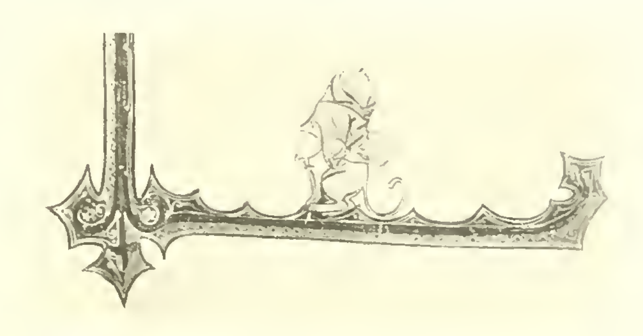


Fig. 30. — Figure marginale.
(B. N. ms latin 14284.)

A quoi bon multiplier les exemples[3]? Il est clair que de pareilles figures n'ont aucun rapport avec les Heures de la Vierge ou avec les Psaumes de la Pénitence qu'elles illustrent. Elles n'ont pas plus de sens que les bas-reliefs du portail de Rouen, avec lesquels elles offrent tant d'analogies. Le clergé les tolérait dans la cathédrale comme il les tolérait dans les livres de chœur. Le christianisme du moyen âge avait accueilli la nature humaine tout entière. Le rire, les écarts d'une jeune imagination ne furent jamais condamnés : la fête des fous et la fête de l'âne le prouvent. Quand les bons chanoines de Rouen ou de Lyon virent ce que leurs sculpteurs avaient imaginé pour décorer le portail où le Seigneur et ses saints se montraient dans toute leur gloire, ils furent sans doute les premiers à sourire. La foi profonde donna à ces temps la gaieté, la

[1] Bibl. Nat., ms. latin 13260.

[2] Bibl. Nat., ms. latin 14284.

[3] Citons encore Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 2690 (XIII[e] siècle, Psautier à l'usage de Paris) ; Bibl. Nat. ms. latin 1328 (XIII[e] siècle), 1394 (XIV[e] siècle).

sérénité de l'enfance. N'oublions pas que Dante a réservé un cercle de son Enfer « à ceux qui pleurèrent, alors qu'ils pouvaient être joyeux ».

Au badinage des artistes il ne se mêla jamais ni indécence ni ironie. Les énormes obscénités qu'on s'est plu à signaler dans nos cathédrales n'existèrent jamais que dans l'imagination de quelques archéologues prévenus. L'art du XIIIe siècle est très chaste, étonnamment pur. A la cathédrale de Lyon, l'artiste qui était chargé de raconter les origines du monde, arrivé à l'aventure de Loth et de ses filles, laissa un médaillon vide.

Ce n'est qu'au XVe siècle qu'apparait dans l'art ce réalisme un peu bas qui, à l'occasion, ne recule pas devant l'obscénité. Il faut distinguer avec soin les époques [1].

Nulle trace, non plus, d'ironie à l'endroit des choses du culte. On cite toujours le fameux chapiteau de la cathédrale de Strasbourg, décoré de l'enterrement burlesque d'un hérisson que d'autres animaux portent en terre pendant qu'un cerf dit la messe et qu'un âne chante au lutrin. Mais le bas-relief a disparu aujourd'hui, et nous ne le connaissons que grâce à un dessin publié au commencement du XVIIe siècle par le protestant Jean Fischart, qui, préoccupé de chercher des ancêtres à la Réforme, avait cru voir là une satire de la messe [2]. De quel siècle était l'original? et fut-il bien tel que nous le montre la médiocre copie de Fischart? Voilà ce que nous ignorons. En admettant que la reproduction en soit exacte, il n'y faudrait guère voir autre chose qu'une fantaisie sans portée, dans le genre de celles du *Roman de Renart*.

Résumons en deux mots tout ce chapitre.

Pour les théologiens du moyen âge, la nature était un symbole, les êtres vivants exprimaient des pensées de Dieu. Ils imposèrent parfois leur conception du monde aux artistes et firent exécuter sous leurs yeux un petit nombre d'œuvres dogmatiques, où chaque animal a la valeur d'un signe. Mais de pareilles œuvres sont rares. La plupart du temps, les sculpteurs peuplèrent à leur gré l'église de plantes et d'animaux. Ils choisirent ces formes en purs artistes, mais avec la pensée confuse que la cathédrale est un abrégé du monde, et que toutes les créatures de Dieu peuvent y entrer.

[1] C'est ce que n'a pas fait suffisamment Champfleury dans son *Histoire de la Caricature*, ni surtout Th. Wright dans son *Hist. de la Caricature et du Grotesque dans la littérat. et dans l'art* (traduction française). Paris, 1875, in-12. Toutes les époques sont confondues.

[2] Le dessin est reproduit par Champfleury, *Histoire de la Caricature*, p. 157.

LIVRE II

LE MIROIR DE LA SCIENCE

I. Le travail et la science ont leur rôle dans l'œuvre de la Rédemption. Le travail manuel. Représentation des travaux de chaque mois; calendriers illustrés. — II. La Science : le trivium et le quadrivium. Les sept arts dans le livre de Martianus Capella. Influence du livre de Martianus Capella sur la littérature du moyen âge et sur l'art. — III. Représentations figurées de la Philosophie. Influence de Boèce. — IV. Conclusion. La destinée humaine. La roue de Fortune.

I

Le monde est donc créé. L'œuvre de Dieu est achevée et parfaite ; mais l'homme, pour avoir mal usé de sa liberté, en trouble l'harmonie. Sa faute fait de lui le plus misérable des êtres. Le lamentable couple d'Adam et d'Ève qui semble frissonner sous la pluie et le brouillard dans les hauteurs de Notre-Dame de Paris, voilà l'humanité nouvelle [1].

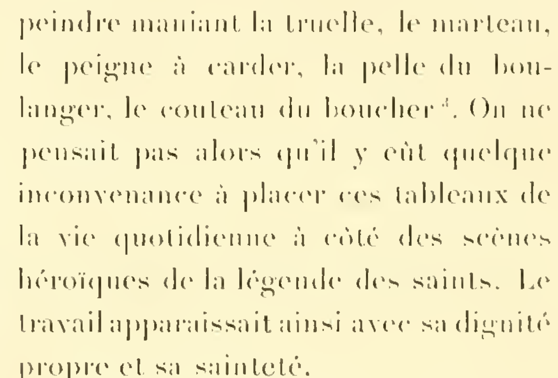
Comment va-t-elle se relever cette humanité déchue ? Par le sacrifice du Sauveur et par la grâce : l'Église nous le crie par toutes ses statues. Mais elle nous enseigne aussi que l'homme doit mériter la grâce et travailler lui-même à l'œuvre de la Rédemption. Vincent de Beauvais, dans la préface de son *Miroir doctrinal*, prononce cette parole virile : « *Ipsa restitutio sive restauratio per doctrinam efficitur* — l'homme peut se relever de sa chute par la science. » Et par science il entend, comme la suite le prouve, le travail sous toutes ses formes, même les plus humbles. Le moyen âge ne fut donc pas seulement l'âge de la contemplation, il fut aussi l'âge du travail héroïquement accepté, et conçu.

[1] Les statues si tragiques d'Adam et d'Ève sont modernes, mais on n'a fait que rétablir ce qui existait

non comme une servitude, mais comme un affranchissement. Le travail manuel, dit en substance Vincent de Beauvais, nous affranchit des nécessités auxquelles notre corps est soumis depuis la chute; la science nous affranchit de l'ignorance qui, depuis lors, pèse sur notre esprit[1]. Or, il se trouve précisément que la cathédrale, où toutes les pensées du moyen âge ont pris une forme visible, a glorifié à la fois le travail manuel et la science.



Fig. 31. — Les pelletiers (vitrail de Chartres, fragment).



Dans l'église du moyen âge, où les rois, les barons, les évêques tiennent une place si modeste[2], presque tous les métiers sont représentés. A Chartres, à Bourges, au bas des vitraux offerts par les corporations ouvrières, les donateurs se sont fait peindre maniant la truelle, le marteau, le peigne à carder, la pelle du boulanger, le couteau du boucher[3]. On ne pensait pas alors qu'il y eût quelque inconvenance à placer ces tableaux de la vie quotidienne à côté des scènes héroïques de la légende des saints. Le travail apparaissait ainsi avec sa dignité propre et sa sainteté.

Ce désir de glorifier le travail est particulièrement visible à Notre-Dame de Semur. Dans une des chapelles des bas côtés, un vitrail, donné par la confrérie des drapiers, représente en plusieurs tableaux tout le détail de la fabrication du drap[4]. C'est là l'unique sujet du vitrail; aucun saint, aucune scène religieuse n'y figurent. Est-ce hardiesse ou naïveté? — Ni l'une ni l'autre. Un pareil sujet porte sa justification avec soi. Si le travail est une loi divine, s'il est une des voies qui mènent à la rédemption, pourquoi aurait-il besoin d'un introducteur dans la maison de Dieu?

[1] *Speculum doctrinale*, liv. I, ch. IX. Honorius d'Autun a développé la même idée dans son *De animae exsilio et patria*, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1241. L'idée est celle-ci : l'exil de l'âme est l'ignorance, la patrie est la sagesse ; on y arrive par les arts libéraux qui sont autant de cités placées sur la route qui y conduit.

[2] Voir ci-dessous, sur la place que les rois occupent dans la cathédrale, le livre IV (*le Miroir de l'histoire*), ch. V.

[3] A Chartres, on voit jusqu'à dix-neuf corps de métiers. Voir Bulteau, *Monogr. de la cath. de Chartres*, t. I, p. 127.

[4] Côté du nord. Le vitrail de Semur est vraisemblablement des dernières années du XIVe siècle.

Pourquoi ne s'y montrerait-il pas tout seul dans sa noblesse? Voilà ce que sentaient les drapiers de Semur quand ils décidèrent de faire hommage à Notre-Dame de la simple image d'une de leurs journées de labeur.

Mais, c'est le travail imposé par Dieu lui-même à Adam, l'antique travail de la terre, que l'Église semble mettre au premier rang. Plusieurs de nos cathédrales nous présentent, sculpté aux voussures ou au soubassement d'un portail, le cycle des travaux du paysan [1]. Chaque scène de moisson, de labour ou de vendange est accompagnée d'un signe du zodiaque. Ce sont vraiment les *Travaux et les Jours*.



Fig. 32. — L'été (Notre-Dame de Paris).

D'où vient l'usage d'orner les églises d'un calendrier de pierre? — On le trouve établi dès les origines du christianisme. Nous savons que le pavé des basiliques primitives était parfois décoré de l'image symbolique des saisons. La mosaïque de l'église de Tyr, rapportée au Louvre par la mission Renan, représente des scènes de chasses et de vendanges accompagnées de la figure des mois [2]. L'œuvre est encore tout antique et semble provenir d'une salle de thermes ou d'une villa.

[1] Notamment Senlis (portail de l'ouest); Semur (portail du nord); Chartres (portail vieux, portail du nord, vitrail du chœur); Reims (portail de l'ouest, série mutilée); Amiens (portail de l'ouest); Notre-Dame de Paris (portail de l'ouest et rose occidentale); Rampillon (Seine-et-Marne) (portail de l'ouest). La rose de Notre-Dame de Paris, telle qu'on la trouve reproduite dans Lenoir (*Statistique monumentale de Paris*, t. II, pl. XIX), présente plusieurs restaurations, mais l'état ancien est donné par F. de Lasteyrie (*Hist. de la peint. sur verre*, p. 141). Didron a cru reconnaître à Notre-Dame de Paris un troisième zodiaque (façade de l'ouest, portail de gauche, trumeau). Je ne suis pas de son avis. L'artiste de Notre-Dame n'a pas voulu représenter les travaux des mois, mais bien une sorte d'échelle de la température; c'est un véritable thermomètre. On voit, dans le bas, un homme qui se chauffe devant un bon feu; plus haut, un homme qui va chercher du bois; puis un homme qui se promène, mais avec un manteau; puis une curieuse figure faite de deux têtes et de deux corps soudés, l'un des corps est vêtu et l'autre est nu; elle exprime évidemment les brusques variations de la température printanière; on voit ensuite un personnage qui n'a pour tout vêtement qu'un caleçon (fig. 32), enfin un homme tout à fait nu. De l'autre côté du trumeau, se trouve une échelle des âges de la vie humaine.

[2] Reproduite dans les *Ann. Arch.*, t. XXIV.

L'Église ne se fit pas scrupule d'emprunter au paganisme des images consacrées, mais elle les sanctifia en les interprétant dans le sens chrétien. Dès lors, la suite des mois ne rappela plus seulement un cycle de travaux, mais un cycle de prières et de fêtes liturgiques.

Nos anciennes églises romanes, dont le pavé était si souvent décoré des signes du zodiaque, prouvent que les traditions des premiers siècles furent fidèlement conservées[1].

Les grands calendriers sculptés au portail des églises gothiques ont donc une lointaine origine. Le chrétien du XIIIe siècle qui s'arrêtait sur le seuil pour les contempler y trouvait plus d'un sujet de méditations, suivant son degré de culture. L'homme de labeur reconnaissait le cercle immuable des travaux auxquels il était condamné jusqu'à la mort : mais la statue de Jésus ou de la Vierge, planant au-dessus de ces choses de la terre, lui rappelait qu'il ne travaillait pas sans espoir[2]. L'homme d'église, instruit dans la science de la liturgie et du comput, songeait que chacun des mois correspondait à un moment de la vie terrestre de Jésus-Christ ou de celle des grands saints. A ses yeux, chaque mois était marqué, non par des travaux vulgaires, mais par une suite d'actes héroïques. L'année lui apparaissait comme une couronne de vertus. Le mystique, enfin, pensait à l'écoulement des jours qui sortent de Dieu et vont se perdre en lui. Il se disait que le temps est l'ombre de l'éternité[3]. Il réfléchissait que l'année, avec ses quatre saisons et ses douze mois, est une figure du Christ, dont les membres sont les quatre évangélistes et les douze apôtres[4].

C'est à Chartres, à Paris, à Amiens, à Reims, que nous trouvons les plus beaux calendriers sculptés. Œuvre de vraie poésie. Dans ces petits tableaux, l'homme fait des gestes éternels. Sans doute, c'est le paysan de France que l'artiste a voulu représenter, mais c'est aussi l'homme de tous les temps courbé vers la terre, l'immortel Adam. Dans leur généralité, nos bas-reliefs du XIIIe siècle n'ont rien de banal. Tous les détails en ont été sentis par des artistes qui ne vivaient pas loin de la nature. Au pied des murs de la petite ville du moyen âge

[1] Pavé de l'église de Tournus, de Saint-Remi de Reims (aujourd'hui disparus), de Saint-Bertin à Saint-Omer, de l'église d'Aoste. A la façade de Saint-Denis, Suger, fidèle à l'antique tradition, fit exécuter les travaux des douze mois en mosaïque (un fragment au Musée de Cluny).

[2] Rupert le laisse entendre : *De Trinitate*, lib. I, cap. XLV. *Patrol.*, t. CLXVII ; suivant lui, la vue des calendriers rend le peuple plus disposé à servir Dieu.

[3] Honorius d'Autun, *De Imag. Mundi*, lib. II, cap. III. *Patrol.*, t. CLXXII.

[4] Sicard, *Mitrale*. *Patrol.*, t. CCXIII, col. 232. « Annus est generalis Christus, cujus membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor Evangelistæ. Duodecim menses sunt Apostoli... »

commence la vraie campagne, les terres labourées, les prés, le beau rythme des travaux virgiliens. Les deux clochers de Chartres se dressent au-dessus des moissons de la Beauce, et la cathédrale de Reims domine les vignes champenoises. A Paris, de l'abside de Notre-Dame, on apercevait les prairies et les bois. Les sculpteurs, en imaginant leurs scènes de la vie rustique, purent s'inspirer de la réalité voisine.



Fig. 33. — Décembre, Janvier, Février (Amiens).

Ce beau poème des mois, ces Géorgiques de la vieille France, pleines de bonhomie et de grandeur, méritent d'être analysés.

Croirait-on que le sens de ces tableaux si clairs échappait aux archéologues du commencement du XIXe siècle ? En 1806, Lenoir reconnut, dans les douze scènes qui illustrent le calendrier de la cathédrale de Cambrai, les douze travaux d'Hercule [1]. Dupuis, l'auteur de l'*Origine de tous les cultes*, sut, il est vrai, discerner les signes du zodiaque à la façade de Notre-Dame de Paris, mais ce fut pour en tirer la conclusion que le culte du Soleil ou de Mithra s'était perpétué jusqu'au XIIIe siècle [2].

Le zodiaque et les scènes rustiques qui l'accompagnent ont été disposés à Chartres [3] et à Paris [4] de façon à rappeler la marche même du soleil. Les signes des mois, en effet, s'élèvent avec le soleil, de janvier à juin, et redescendent avec lui de juin à décembre.

Il est remarquable que tous ces calendriers ne commencent pas par le même signe. A Saint-Savin, dans le Poitou, le signe du bélier (mois de mars) est le premier signe du zodiaque [5]. A la façade d'Amiens, l'année s'ouvre par le mois

[1] Lenoir, *Rapport fait à l'Académie celtique*, le 29 septembre 1806.

[2] Dupuis, *Origine de tous les cultes*, 1795, t. III, p. 42.

[3] Au porche du nord : archivoltes.

[4] Façade occidentale : portail de la Vierge; pieds-droits.

[5] Longuemar, *Bulletin monum.*, t. XXII, 1857, p. 269 et suiv. Saint-Savin est une église romane : les églises gothiques ne nous ont pas fourni d'exemple d'un calendrier commençant en mars.

de décembre et le signe du Capricorne. A Chartres, aux deux portails, l'année commence par le mois de janvier qu'accompagne, chose singulière, le signe du Capricorne au lieu du signe du Verseau.

Ces particularités ne sont peut-être pas toujours dues, comme on l'a pensé, à l'inadvertance des poseurs chargés de mettre en place les morceaux sculptés à l'atelier. Au moyen âge, l'année commençait à des dates qui variaient suivant les régions. Gervais de Cantorbéry écrivait au commencement du XIIIe siècle : *Quidam enim annos incipiunt computare ab Annuntiatione, alii a Nativitate, quidam a Circumcisione, quidam vero a Passione.* Ainsi, l'année commençait tantôt en mars ou avril (Annonciation, Passion), tantôt au 25 décembre (Nativité), tantôt au premier janvier (Circoncision). Dans deux villes aussi peu éloignées que Reims et Soissons l'année commençait, à Reims, le jour de l'Annonciation (25 mars), à Soissons le jour de Noël[1]. Ainsi pourrait s'expliquer qu'à Saint-Savin le zodiaque débute par le signe du Bélier, c'est-à-dire par le mois de mars[2]. Il est probable aussi qu'à Amiens, en commençant par le mois de décembre, on a voulu rappeler que l'année s'ouvrait à Noël[3]. Quant à la concordance inusitée du mois de janvier et du signe du Capricorne qu'on remarque à Chartres, elle peut aussi s'expliquer. Au moyen âge, en effet, les signes du zodiaque ne



Fig. 34. — Mars, Avril, Mai (Amiens).

[1] Voir le comte de Mas-Latrie, *Trésor de chronologie*, Paris, 1889, in-fol., col. 21-22. Voir aussi Giry, *Manuel de diplomatique*, Paris, 1894, in-8, p. 114.

[2] Au moyen âge, en Poitou, on faisait commencer l'année soit au 25 mars (Annonciation), soit le jour de Pâques, qui tombe souvent au mois de mars. Giry, *op. cit.*

[3] M. de Mas-Latrie, *op. cit.*, nous dit qu'à Amiens, au XIIe siècle, l'année commençait la veille de Pâques, le jour de la bénédiction du cierge pascal. Il faut donc supposer, ou qu'il n'en était déjà plus de même au XIIIe siècle, ou qu'il y a une erreur dans la disposition des signes.

correspondaient pas exactement à la longueur du mois et empiétaient sur le mois suivant. Pour le mois de janvier, nous en avons la preuve dans ce vers du moine Wandalbert qui écrivait, au IXe siècle, dans son poème des Mois :

Huic gemino præsunt Capricorni sidera monstro[1].

« Le signe du Capricorne préside au monstre à deux têtes (Janus) », c'est-à-dire : le signe du Capricorne préside au mois de janvier.

Il faut reconnaître toutefois que ces anomalies sont rares. Presque tous les



Fig. 35. — Février, Mars, Avril, Mai (Rampillon).

zodiaques peints ou sculptés font débuter l'année en janvier, et les signes, en commençant par le Verseau, concordent exactement avec chaque mois. Je ne connais point d'exceptions à cette règle dans les manuscrits à miniatures; elles sont très rares dans les bas-reliefs des cathédrales. C'est par erreur que Didron a écrit que l'année commençait au portail de Notre-Dame de Paris au mois de décembre : Janus et le signe du Verseau y ouvrent l'année[2].

A Reims même, où l'on nous dit que le premier mois de l'année était le mois de mars[3], le calendrier de la cathédrale débute par le mois de janvier. Donc, bien avant l'édit de Charles IX (1564), qui fixa au premier janvier, pour la France

[1] Wandalbert, moine de Prum (Achéry, *Spicil.*, t. II, p. 57).

[2] Didron, *Ann. Arch.*, t. XIV, p. 27. A Notre-Dame de Paris, le signe du Verseau n'est pas en effet visible au premier coup d'œil, car il fait partie d'un bas-relief de l'arcature voisine, qui représente la Mer montée sur un poisson. Mais avec un peu d'attention on discerne très bien le verseau et son urne.

[3] Giry, *op. cit.*

entière, le commencement de l'année, l'Église avait en fait adopté cette date. C'est ce qui explique que Gervais de Cantorbéry ait pu écrire au début du XIII[e] siècle, après avoir signalé plusieurs exceptions locales : « L'année solaire, suivant la tradition des Romains et la coutume de l'Église de Dieu, commence aux Calendes de janvier (premier janvier), et se termine aux jours qui suivent la Nativité du Seigneur, c'est-à-dire à la fin de décembre. »



Fig. 56. — Le mois de mai (Notre-Dame de Paris).

Analysons maintenant les bas-reliefs consacrés aux travaux de chaque mois. Nous ne trouverons presque pas trace ici d'une influence littéraire. Nous sommes en présence d'une vieille tradition artistique qui s'est perpétuée à travers les siècles, mais que les artistes ont rajeunie sans cesse par l'observation de la réalité voisine. Ils ont su rendre vivantes de très antiques formules. Nous observerons des variantes qui ont parfois leur intérêt. Les manuscrits à miniatures nous fourniront quelques exemples. Les livres de prières du XII[e] et du XIII[e] siècle ornés d'un calendrier illustré sont innombrables. Leur étude, si elle n'apprend rien de très nouveau, permet au moins de reconnaître la force de la tradition.

Pour le paysan du moyen âge, janvier était le mois des fêtes et du repos. De Noël jusqu'aux Rois, il y avait plus d'un prétexte à banquets. Les instincts païens, toujours vivaces, reparaissaient à la faveur de la liberté des fêtes chrétiennes. Certains vieux calendriers illustrent les premiers jours de janvier de deux cornes à boire[1]. Au XIII[e] siècle, les

[1] Voir Cahier, *Caractéristique des saints*. Article : *Calendrier*.

sculpteurs nous montrent un homme assis, avec la majesté d'un roi, devant une table bien garnie. Parfois ce personnage a deux têtes, et souvent l'une des têtes est celle d'un jeune homme, tandis que l'autre est celle d'un vieillard[1] (fig. 33). Nul doute qu'il ne faille reconnaître là l'antique *Janus bifrons*, dont l'enseignement des écoles avait perpétué le souvenir. On aimait le symbolisme de ces deux visages : l'un regardait vers le passé, l'autre vers l'avenir; l'un appartenait à l'année qui venait de s'achever, l'autre à l'année nouvelle[2]. Parfois même, pour plus de clarté, on représentait Janus fermant une porte derrière laquelle disparaissait un vieillard, et en ouvrant une autre à un jeune homme[3]. Enfin, réfléchissant que Janus, avec ses deux visages, ne figurait que deux moments de la durée, le passé et l'avenir, les artistes imaginèrent de lui en donner un troisième, pour signifier le présent : maladroite innovation qui n'eut pas grande fortune, puisqu'on ne pourrait guère en signaler que deux ou trois exemples[4]. Ainsi Janus en personne, assis à la table de famille, ouvre joyeusement l'année du moyen âge.



Fig. 37. — Juin, Juillet, Août (Amiens).

Février ne marque pas encore la reprise des travaux des champs. En Italie, le soleil brille déjà et le paysan commence à tailler la vigne, comme on le voit

[1] Amiens (portail; Chartres (portail vieux, porche du nord); Notre-Dame de Paris (rose du vitrail). Beaucoup de psautiers, notamment : Bibl. Nat., mss. lat. 1328, 238, 520, 828, 1394; Arsenal (psautier de saint Louis); Sainte-Geneviève, 2200, 2690.

[2] Isidore de Séville, *Etymol.* V, 33, *Patrol.*, t. LXXXII, col. 219 : « Bifrons idem Janus pingitur, ut introitus anni et exitus demonstretur. »

[3] Portail de Saint-Denis; vitrail de Chartres, bas côté méridional du chœur; Arsenal (psautier de saint Louis); Bibl. Nat., ms. latin 238.

[4] Vitrail de Chartres; Bibl. Nat., ms. latin 1076. Je ne vois pas que les sculpteurs aient adopté l'invention des peintres.

dans un manuscrit italien de la Bibliothèque Nationale[1]. Mais, dans la France du nord, Ile-de-France, Picardie, Champagne, dans la France des cathédrales, février est un rude mois d'hiver. Le paysan reste chez lui, quand rien ne l'oblige à sortir, et il se chauffe à un bon feu de bois. A Paris, à Amiens, ces petites scènes d'intérieur sont d'une charmante intimité (fig. 33). Il semble que le pauvre vilain vienne de marcher longtemps dans la neige, sous la bise glaciale. A peine assis, sans prendre le temps de quitter son manteau, il enlève ses souliers pour se chauffer à l'aise. On sent que la maison est bien close au vent d'hiver. Il y règne une douce chaleur et une sécurité profonde : un jambon pend au plafond, et il reste encore, accroché au dressoir, un chapelet d'andouilles.

En mars, il n'est plus permis de rester au coin du feu. A Paris, le Bélier du zodiaque de Notre-Dame est entouré des premières fleurs[2]. Le paysan va à sa vigne. A Chartres, à Semur, à Rampillon (fig. 35), il la taille; ailleurs, il la bêche, même à Amiens (fig. 34), qui est aujourd'hui au delà des limites où croît la vigne, mais qui eut des vignobles au moyen âge, comme le prouvent les appellations qui sont restées attachées à plusieurs propriétés. Comme le vent est froid et le ciel changeant, à Chartres le vigneron garde le manteau d'hiver et le capuchon[3].

Pour l'homme du moyen âge, avril est le plus beau mois de l'année; il le préfère au mois de mai. Un manuscrit nous montre avril sous la figure d'un roi qui trône, une jeune branche dans une main, un sceptre dans l'autre[4]. Avril est le mois que chantent les trouvères. Nos vieux poètes semblent n'avoir senti que le charme printanier de la nature, comme, plus tard, les peintres du XVIIe siècle n'en comprirent que la splendeur automnale. La première pointe du printemps, le clair soleil de Pâques, les vergers fleuris sous la menace d'un ciel changeant apportaient plus de joie au cœur du paysan du XIIIe siècle que les beaux jours de l'été. Le mois d'avril avec sa grâce indécise, son humeur mobile, fut conçu comme un adolescent couronné de fleurs. Ainsi le représentent nos sculpteurs

[1] Bibl. Nat., ms. latin 320.

[2] Il en est de même au zodiaque de la rose occidentale.

[3] Chartres, zodiaque du porche du nord.

[4] Bibl. Nat., ms. latin 238, psautier du XIIIe siècle. — A Soissons, à la fin du moyen âge, les jeunes gens nommaient au mois d'avril un « prince de la jeunesse »; Dormay, *Hist. de Soissons*, liv. VI, ch. XXVI; la figure du mois d'avril, telle que les artistes la conçoivent, a l'air souvent d'être ce prince de la jeunesse. Voir le mois d'avril de Rampillon (fig. 35).

du XIIIe siècle. A Chartres, au seuil de la Beauce, avril porte à la main un bouquet d'épis, pour rappeler que c'est à ce moment de l'année qu'ils se forment. Le même emblème se remarque au portail de Notre-Dame de Paris. Il semble donc qu'en ce doux mois le paysan de la Beauce et de l'Ile-de-France se contente de regarder son blé pousser. Mais le vigneron de la Champagne ne se repose pas : la vigne est plus exigeante que le blé; il fallait la bêcher en mars, il faut la tailler en avril [1].

Mai s'avance en chevaleresque appareil. Mai est le mois des gentilshommes. Avec les beaux jours, le baron reprend ses chevauchées et ses chasses. Dans nos calendriers sculptés ou peints, on le voit se promener, tantôt à pied, tantôt à cheval [2]. Parfois, comme au vitrail de Chartres, il a une lance à la



Fig. 38. — Le mois de juillet (Notre-Dame de Paris).

[1] Reims, portail.

[2] Les miniatures montrent presque toujours un cavalier. Le baron à cheval se voit au portail vieux et au vitrail de Chartres, au portail de Semur, au portail de Rampillon (fig. 35) ; à Senlis, il tient son cheval par la bride.

main, mais le plus ordinairement il porte une branche pacifique ou une fleur; souvent il tient son faucon sur le poing[1] (fig. 36). Que fait cependant le vilain? Lui aussi, il jouit de la saison et des derniers loisirs avant les grands travaux de l'été; à Amiens, il se repose à l'ombre (fig. 34).

En juin, on fauche les prés. A Chartres[2], le travail n'a pas encore commencé, c'est sans doute le matin de la Saint-Barnabé, date traditionnelle : le faucheur s'en va au pré, un chapeau rond sur la tête, la faux sur l'épaule, la pierre à aiguiser au côté. A Amiens, le faucheur est dans le feu de l'action : il lance sa faux au plus épais de l'herbe (fig. 37). A Paris, le foin est déjà sec : le paysan le rapporte à la grange et revient courbé sous la charge. Les manuscrits donnent des variantes insignifiantes. Le manuscrit italien déjà signalé[3], qui fut sans doute enluminé par un artiste de la chaude Campanie, fait commencer en juin la moisson. Dès le XIIIe siècle, on voit apparaître, dans les livres à miniatures, le motif de la tonte des moutons qui deviendra si fréquent au XVe et au XVIe siècle[4].



Fig. 39. — Septembre, Octobre, Novembre (Amiens).

En juillet, la moisson. A Chartres, comme presque partout ailleurs, le paysan coupe le blé avec une faucille. Mais, au portail de Notre-Dame de Paris, le moissonneur, avant de se mettre à l'ouvrage, d'un geste plein de vérité, aiguise une grande faux[5] (fig. 38).

En août, la moisson n'est pas encore terminée : elle continue au portail nord de Chartres, à Paris, à Reims. Mais ailleurs, à Senlis, à Semur, à Amiens (fig. 37), on commence déjà à battre. Rude besogne : le paysan, nu jusqu'à la ceinture[6],

[1] Chartres, aux deux portails. — Notre-Dame de Paris, portail; le personnage de la rose de Notre-Dame est une restauration. — Senlis, portail.

[2] Porche du nord.

[3] Bibl. Nat., ms. latin 320.

[4] Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200 (Imaige del monde, XIIIe siècle).

[5] A Notre-Dame de Paris le signe du Lion a été placé par erreur en juillet.

[6] Rose de Notre-Dame de Paris; manuscrits. A Amiens, il est habillé.

travaille seul, sans un compagnon qui le soutienne du rythme de son fléau.

Septembre. Le paysan a à peine eu le temps de reprendre haleine, et déjà la vendange arrive. Dans cette vieille France, qui semble avoir été plus chaude que la nôtre[1], on avait vendangé partout à la fin de septembre, et le vigneron dansait joyeusement dans la cuve. La Champagne seule faisait exception. A la cathédrale de Reims, on bat encore le blé en septembre, et ce n'est qu'en octobre qu'apparaissent la cuve et le tonneau. A Amiens, on récolte les fruits (fig. 39).



Fig. 40. — Le mois d'octobre (Notre-Dame de Paris).

Octobre, dans nos provinces aux vignes illustres, voit la fin des travaux du vigneron. En Bourgogne (Semur), en Champagne (Reims), le vin qui a fermenté dans la cuve est transvasé dans les tonneaux. Ailleurs, à Paris, à Chartres, c'est le temps des semailles. L'homme, qui a repris le manteau d'hiver[2], semble marcher avec lenteur sous le ciel déjà froid d'octobre. Le grain emplit son tablier. Le bras prend son élan pour disperser au loin la semence. La beauté du « geste auguste » a été parfaitement sentie par les artistes du XIII[e] siècle[3].

En novembre, il faut se préoccuper de l'hiver qui approche. A Reims, le paysan va faire sa provision de bois. A Paris, à Chartres, on voit le porcher avec son troupeau à la lisière des forêts. Ce sont les forêts de chênes, les grandes forêts druidiques de la Gaule, si profondes encore au XIII[e] siècle. Les vents d'automne ont abattu les glands, et les porcs s'engraissent pour les fêtes

[1] M. de Caumont avait déjà posé cette question au congrès des Sociétés savantes de Paris en 1857 : l'examen des zodiaques indique-t-il des changements dans l'époque des récoltes et des semailles? (*Bull. monum.*, t. XXIII, p. 269 et suiv.). La vendange seule semble avoir été un peu plus précoce.

[2] Notre-Dame de Paris, rose.

[3] Par exemple, au portail de Notre Dame de Paris : le bas-relief est malheureusement très mutilé (fig. 40).

de décembre. En plus d'un endroit, à Chartres même [1], à Semur, on tuait et on salait le porc dès novembre. Mais à Paris, à Reims, à Senlis, on attendait le mois suivant. A Amiens, où le calendrier est un peu en retard, le paysan sème (fig. 39).

La fin de décembre est, comme le commencement de janvier, un temps de réjouissance et de repos. Il semble qu'on n'ait d'autre préoccupation que de préparer les joyeux banquets de Noël. Bas-reliefs et manuscrits ne nous montrent que gens occupés à tuer le porc, à assommer le bœuf [2], à enfourner des gâteaux [3]. Parfois aussi, décembre, comme janvier, est représenté sous la figure d'un joyeux compagnon, le verre et le couteau en main, assis en face d'un jambon [4]. L'année commence et s'achève dans la joie [5].



Fig. 41. — Octobre, Novembre (Rampillon).

Tout cela simple, grave, tout près de l'humanité. Il n'y a rien là des grâces un peu fades des fresques antiques : nul amour vendangeur, nul génie ailé qui moissonne. Ce ne sont pas non plus les charmantes déesses florentines de Botticelli qui dansent à la fête de la Primavera. C'est l'homme tout seul, luttant avec la nature; et l'œuvre est si pleine de vie, qu'elle a gardé, après cinq siècles, toute sa puissance d'émouvoir.

[1] Vitrail et portail vieux. De même dans les manuscrits : Bibl. Nat., mss latins 1077, 238, 1320, 1394.

[2] Bibl. Nat., ms. latin 1077.

[3] Bibl. Nat., ms. latin 1394.

[4] Chartres : portail vieux; vitrail. Bibl. de l'Arsenal : bréviaire de saint Louis; Bibl. Nat., ms. latin 1320, 238.

[5] Le moyen âge résumait en quatre vers latins bien connus les occupations de chaque mois :

Poto, ligna cremo, de vite superflua demo;
Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum;
Fœnum declino, messes meto, vina propino;
Semen humi jacto, mihi pasco suem, immolo porcos.

II

Des travaux manuels, l'homme s'élève à la science. Le savoir, en dissipant l'erreur, nous relève en partie de la chute originelle. Les sept arts ouvrent sept voies (trivium et quadrivium) à l'activité humaine. Dans la grammaire, la rhétorique et la dialectique d'une part, dans l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique d'autre part, sont contenues presque toutes les connaissances que l'homme peut acquérir en dehors de la révélation[1].

Au-dessus des sept arts s'élève la Philosophie qui en est la mère. La Philosophie et les sept arts sont le suprême effort de l'intelligence humaine : au delà commence l'œuvre de Dieu.

Nos artistes du XIIIe siècle, jaloux d'embrasser tout le domaine de l'activité humaine, ne manquèrent pas de sculpter ces huit Muses du moyen âge à la façade de nos cathédrales. Elles se présentent généralement sous la figure de jeunes femmes pleines de gravité, majestueuses comme des reines. On reconnaît au premier coup d'œil qu'elles n'ont jamais vécu de notre vie, qu'elles trônent au-dessus du monde comme ces Idées dont parle Gœthe. Elles tiennent à la main divers attributs, clairs sans doute pour les contemporains, mais obscurs pour nous. Il importe donc de les expliquer, et nous y parviendrons sans peine, si nous remontons jusqu'à l'origine de ces personnifications des sciences.

La division des sciences en trivium et en quadrivium a été imaginée par les anciens. Mais, c'est à la fin du monde antique, à l'heure où les barbares menaçaient de faire disparaître les derniers restes de la civilisation, que quelques esprits cultivés s'efforcèrent de sauver les sciences en les présentant sous le plus petit volume. Saint Augustin fut sans doute le premier qui songea à composer un manuel des sept arts; mais son Encyclopédie, dont nous ne possédons plus qu'un fragment, demeura inachevée[2]. Boèce écrivit quelques chapitres du quadrivium : son *De institutione arithmetica* en deux livres, son *De musica*

[1] Saint Augustin, Traité *De ordine*, II, 12. *Patrol.*, t. XXXII, col. 1011.

[2] Saint Augustin dit qu'à Milan il avait écrit six livres sur la Musique et un livre sur la Grammaire. Il ajoute qu'il composa plus tard des traités de Rhétorique, de Géométrie, d'Arithmétique et de Philosophie. Voir *Retractationum libri duo*, I, 6. *Patrol.*, t. XXXII, col. 585 et suiv.

en cinq livres, son *Ars geometrica*[1] transmirent au moyen âge quelques pauvres fragments de la science grecque. Vers le même temps, Cassiodore, dans son *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, donna un manuel complet des sept arts[2]. Avec Cassiodore, la pensée antique s'obscurcit tout à fait. Son livre était destiné aux moines de Vivarium, auxquels il s'efforce de démontrer que les sept arts sont indispensables à l'intelligence des Écritures. Car, dit-il, Moïse posséda dans sa plénitude la connaissance des sept arts, et les païens n'ont fait que lui dérober quelques lambeaux de sa science.

Isidore de Séville, au seuil du moyen âge, consacra définitivement dans ses *Étymologies* la division du trivium et du quadrivium[3].

Les cadres où le moyen âge s'enferma furent donc tracés dès la fin de l'antiquité. Les livres que nous venons de citer furent tous classiques au XII[e] et au XIII[e] siècle; mais il en est un qui, dans les écoles, fut plus célèbre que tous les autres : c'est le fameux traité des sept arts que Martianus Capella publia sous le titre fallacieux de *Noces de Mercure et de la Philologie*. Martianus Capella, grammairien africain du V[e] siècle, eut la prétention d'égayer l'austérité de la science par les grâces de l'imagination. Son manuel s'ouvre par un roman. Il imagine que Mercure, décidé enfin à prendre femme, demande la main de la Philologie. Le jour du mariage, la jeune épouse se présente avec son cortège composé des sept sciences du trivium et du quadrivium. Chacune des paranymphes s'avance à son tour, et elle fait, en présence du dieu, un long discours qui est un traité complet de la science qu'elle représente. Nous rencontrons là, pour la première fois, les sciences personnifiées. Les figures bizarres enfantées par l'imagination africaine de Martianus Capella s'imposèrent à la mémoire du moyen âge plus tyranniquement que les plus pures créations des maîtres. Elles vécurent jusqu'à la Renaissance de vie puissante de l'art[4]. Un obscur rhéteur d'Afrique a fait ce que peu d'hommes de génie ont su faire : il a créé des types. Les artistes du moyen âge, il est vrai, durent travailler à simplifier ces figures surchargées d'ornements comme des femmes de Carthage.

La Grammaire, que Martianus Capella introduit d'abord, s'avance vêtue de la *pænula*. Elle porte à la main un étui d'ivoire qui ressemble à la trousse d'un

[1] L'attribution de l'*Ars geometrica* à Boèce a été contestée.

[2] *Patrol.*, t. LXX, col. 1149 et suiv.

[3] *Etymol.*, liv. I. *Patrol.*, t. LXXXII.

[4] Voir les fresques des Arts libéraux, que Botticelli peignit à la villa Lemmi; aujourd'hui au Louvre.

médecin, car la grammaire est une vraie thérapeutique qui nous guérit de tous nos vices de langage. Dans sa trousse on peut voir, entre autres choses, de l'encre, des plumes, un martinet, des tablettes et une lime où des traits d'or marquent huit divisions, symboles des huit parties du discours. On aperçoit encore une sorte de scalpel (*scalprum*), avec lequel la Grammaire fait diverses opérations à la langue et aux dents pour rendre la prononciation plus facile[1].

La Dialectique, qui vient ensuite, est une femme maigre drapée dans un manteau noir : des yeux vifs brillent dans son visage pâle; ses cheveux, enroulés avec art, descendent par étages sur ses épaules. De la main gauche, elle tient un serpent à moitié caché sous sa robe; dans la main droite, elle a une tablette de cire et un hameçon[2]. Remi d'Auxerre, qui écrivit au x[e] siècle un commentaire sur Martianus Capella, n'est nullement embarrassé pour expliquer les attributs de la Dialectique : la subtilité du moyen âge ne s'étonnait pas de celle des rhéteurs antiques. Suivant lui, les cheveux roulés désignent le syllogisme, le serpent les ruses sophistiques, l'hameçon les arguments captieux[3].

La Rhétorique est une vierge armée qui marche au son des trompettes. Elle est belle, grande, svelte; un casque couvre sa chevelure et elle brandit des armes menaçantes. Sur sa poitrine étincellent des pierreries, et un manteau brodé de mille figures l'enveloppe[4].

La Géométrie porte une robe merveilleuse : on y voit brodés le mouvement des astres, l'ombre que fait la terre dans le ciel, les signes du gnomon. Dans sa main droite, elle tient un compas (*radius*), dans sa main gauche, une sphère. Devant elle, on a placé une table couverte de poussière verdâtre où elle dessinera ses figures[5].

L'Arithmétique a la beauté grandiose des déesses primitives : en la contemplant, on comprend qu'elle est née avec le monde. De son front s'échappe un rayon qui bifurque et devient double, puis triple, puis quadruple, et qui, après s'être multiplié à l'infini, revient à l'unité. Ses doigts sont agiles et se meuvent avec une incompréhensible rapidité. Leur mouvement rappelle celui des vers

[1] Martianus Capella, liv. III, 223. Édit. Teubner, 1866.

[2] *Ibid.*, liv. IV, 328.

[3] Le commentaire de Remi d'Auxerre sur Martianus Capella a été publié par Corpet dans les *Annales archéol.*, t. XVII, p. 89 et suiv.

[4] Mart. Capella, liv. V, 426.

[5] *Ibid.*, liv. VI, 580 et 587.

(*vermiculati*), et symbolise, affirme Remi d'Auxerre, la rapidité de ses calculs [1].

L'Astronomie jaillit soudain d'une auréole de flammes. Elle apparaît avec une couronne d'étoiles sur ses cheveux étincelants. Elle ouvre deux grandes ailes d'or aux plumes de cristal. Elle porte, pour observer les astres, un instrument coudé qui brille dans sa main (*cubitalem fulgentemque mensuram*). Elle a aussi un livre fait de l'assemblage de plusieurs métaux, qui expriment, d'après Remi d'Auxerre, la variété des zones et des climats qu'elle étudie [2].

La Musique enfin, la belle Harmonia, s'avance avec un cortège de déesses, de poètes et de musiciens. Orphée, Amphion, Arion, la Volupté, les Grâces chantent doucement autour d'elle, pendant qu'elle tire d'ineffables accents d'un grand bouclier d'or tendu de cordes sonores. Des pieds à la tête elle n'est qu'harmonie : à chacun de ses mouvements, les lames d'or de son costume frissonnent mélodieusement [3].

Tels sont, autant que l'obscur latin de Martianus Capella permet de le deviner, les attributs et l'aspect des sept suivantes de la Philologie.

Ces sept grandes figures de femmes, éclatantes, surnaturelles comme des mosaïques byzantines, éblouirent le moyen âge. Dès le temps de Grégoire de Tours, la connaissance du livre de Martianus Capella était considérée comme indispensable à tout homme d'église [4]. Au XIe, au XIIe, au XIIIe siècle, il figurait dans la plupart des bibliothèques de monastères ou de chapitres, comme le prouvent les anciens catalogues publiés par M. Léopold Delisle [5].

Désormais, toutes les fois que les poètes essaieront de personnifier les arts libéraux, leur fantaisie ne sera plus libre, ils ne pourront oublier les descriptions du rhéteur africain.

Il est facile d'en donner la preuve. Théodulfe, évêque d'Orléans du temps de Charlemagne, a laissé un petit poème latin sur les sept arts [6]. Il prétend s'être

[1] Martianus Capella, liv. VII, 729.

[2] *Ibid.*, liv. VIII, 811

[3] *Ibid.*, liv. IX, 909

[4] Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, dernier chapitre.

[5] L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. II, pp. 429, 445, 447, 530, 536 (Saint-Amand, Cluny, Corbie, Saint-Pons de Tomières, etc.); t. III, p. 9, catal. de l'ancienne Bibl. de la Sorbonne. — Martianus Capella figure dans la bibliothèque du chapitre de Rouen au XIIe siècle (*Revue de l'Art chrétien*, 1886, p. 455); on le trouve deux fois dans le vieux catalogue des livres appartenant au chapitre de Bayeux (*Bullet. archéol. du Comité*, 1896, p. 422). Il figure trois fois dans la bibliothèque des papes d'Avignon. (Maurice Faucon, *La Librairie des papes d'Avignon*, Paris, 1886, in-8, t. I, p. 185, et t. II, pp. 42, 941.)

[6] Théodulfe, *De Septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis*, *Patrol.*, t. CV, col. 333.

inspiré d'une peinture qu'il avait sous les yeux. Voici comment il décrit la Grammaire :

... læva tenet flagrum, seu dextra machæram.

« Sa main gauche tient un fouet, sa main droite un coutelas (ou mieux, un scalpel). » On reconnaît deux des attributs imaginés par le rhéteur africain. — La Dialectique est caractérisée par un serpent qui se dissimule sous son manteau :

... corpus tamen occulit anguis.

La Géométrie porte dans sa main droite un compas, dans sa main gauche une sphère :

Dextra manus radium læva vehit rotulam.

L'imitation de Martianus Capella est évidente.

Quatre cents ans après, Alain de Lille, le plus grand poète latin du moyen âge, décrit à son tour les sept arts; il ajoute, il retouche, mais il conserve aussi beaucoup de traits imaginés par Martianus Capella.

Alain de Lille fait pressentir Dante[1] : comme lui, il a essayé de résumer en un poème symbolique toute la science de son temps. Il traça la première ébauche du monument colossal que Dante édifia. Son livre, l'*Anticlaudianus*, est le plus noble effort de l'art du cloître. Son vers est d'une charmante harmonie, sa pensée est haute et pure. Que manque-t-il à son poeme? On ne sait : l'air respirable, la vie.

Il imagine que la sagesse purement humaine, la Philosophie (*Prudentia*) veut monter — comme fera Dante — à la recherche de Dieu[2]. Il lui faut un char comme on n'en vit jamais, capable de l'emporter dans l'infini. A sa demande, les sept arts en personne viennent travailler à ce char merveilleux, qui, comme on le voit, symbolise la Science.

La Grammaire vient d'abord : c'est une matrone majestueuse, dont les mamelles gonflées sont toujours prêtes à verser le savoir. Mais, si elle est douce comme une mère, elle est aussi, quand il le faut, sévère comme un père. Elle

[1] Alain de Lille, né vers 1128, est mort en 1202 à Citeaux. Voir Hauréau, *Mem. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. XXXII, 1886, p. 1 et suiv. Voir aussi *Hist. litter. de la France*, t. XVI, p. 396 et suiv.

[2] Chez Dante tout est plus vivant : la Science c'est Virgile, la Théologie c'est Béatrix.

tient d'une main une férule (*scuticam*), et de l'autre un scalpel pour enlever la rouille des dents et rendre la liberté à la langue :

> . . . . . linguasque ligatas
> Solvit[1].

Elle fait le timon du char et y sculpte le portrait des grands grammairiens : Donat, Aristarque.

La Dialectique se présente ensuite. Les veilles l'ont amaigrie, mais n'ont pas éteint l'éclat de ses yeux. Ses cheveux ne sont pas soutenus par le peigne. De la main gauche elle porte, non pas un serpent, mais un scorpion menaçant[2]. Elle fait l'essieu du char.

La Rhétorique a le visage enflammé, la physionomie changeante. Sa robe brille de mille couleurs : elle porte à la main une trompette. Elle orne le char d'un revêtement d'or et d'argent, et sur le timon elle sculpte des fleurs[3].

L'Arithmétique s'avance éclatante de beauté. Elle porte la table de Pythagore, et de la main montre « des batailles de chiffres ». Elle fait la première roue du char[4].

La Musique joue de la cithare : elle fait la seconde roue[5].

La Géométrie tient un étalon avec lequel elle mesure le monde :

> Virgam virgo gerit, qua totum circuit orbem[6].

Elle fait la troisième roue.

L'Astronomie, qui vient la dernière, lève la tête vers le ciel. Elle est vêtue d'une tunique étincelante de diamants, et elle porte à la main une sphère. Elle fait la quatrième roue.

Quand le char est terminé, la Philosophie y attelle cinq coursiers fougueux, qui sont les cinq sens, et, lâchant la bride, elle s'élance vers le ciel.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer les emprunts qu'Alain de Lille a

[1] *Anticlaudianus*, liv. II, chap. VII. *Patrol.*, t. CCX.

[2] Nous trouvons chez Alain de Lille, pour la première fois, le serpent remplacé par un scorpion. L'art nous en fournira plus d'un exemple.

[3] *Anticlaudianus*, liv. III, ch. II.

[4] *Ibid.*, liv. III, ch. IV.

[5] *Ibid.*, liv. III, ch. V.

[6] *Ibid.*, liv. III, ch. VI. Alain de Lille a traduit le mot « radius » qu'emploie Martianus Capella, non pas par « compas », mais par « règle à mesurer ». La même interprétation se trouve dans Remi d'Auxerre, qui commente « radium » par « virgam geometricalem ».

faits à Martianus Capella. L'imitation est trop visible : imitation discrète d'ailleurs et qui dépouille le modèle de beaucoup d'ornements superflus[1].

Faut-il insister davantage? Est-il nécessaire de rappeler qu'Henri d'Andeli fit, au XIIIe siècle, en langage vulgaire, une « bataille des sept arts », et Jean le Teinturier un « mariage des sept arts », où nous retrouvons les personnifications accoutumées? Faut-il rappeler encore que les images un peu pédantesques des sciences ont trouvé place jusque dans les poèmes chevaleresques, et que, dans le roman d'*Erec et Enide* de Chrestien de Troyes, les fées brodent sur une robe les Muses du quadrivium[2]?

Après tous ces exemples, il paraîtra sans doute bien établi qu'au XIIIe siècle, les figures créées par Martianus Capella ont été acceptées de tous les écrivains.

Les artistes se montrèrent aussi dociles. Les plus anciennes représentations des Arts libéraux se trouvent à la façade de Chartres[3] et à celle de Laon[4]. Il semble qu'il en devait être ainsi, car peu d'écoles au moyen âge furent plus célèbres que celles de Chartres et de Laon.

Dès la fin du Xe siècle, les écoles de la cathédrale de Chartres, dont l'histoire a été récemment écrite, jetèrent un admirable éclat[5]. Fulbert, « ce vénérable Socrate », comme l'appelaient ses disciples, y enseignait toutes les sciences humaines. Déjà les élèves commençaient à accourir des provinces les plus reculées et jusque de l'Angleterre. Plus tard, le grand évêque saint Ives, puis Gilbert de la Porée et Jean de Salisbury, dirigèrent tour à tour cette école fameuse. Ces maîtres, qui comptent parmi les plus grands du moyen âge, se distinguaient par leur science encyclopédique, leur respect des anciens, leur mépris pour les nouvelles méthodes d'enseignement qui prétendaient rendre l'acquisition du savoir plus rapide et plus facile. Gilbert de la Porée, Jean de Salisbury luttèrent toute leur vie contre les Cornificiens, dangereux novateurs qui voulaient proscrire l'antiquité et réduire à un petit nombre d'années la durée des

[1] Citons encore le poème latin de Baudri, abbé de Bourgueil (composé avant 1107), publié par M. Léop. Delisle. Le poète, décrivant la chambre de la comtesse Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, suppose que son lit est orné de la figure des arts libéraux. Il emprunte une foule de traits à Martianus Capella.

[2] *Erec et Enide*. Bibl. Nat., ms. français 1376, fol. 143.

[3] Portail vieux (porte de droite).

[4] Laon, façade, dans les voussures de la fenêtre de gauche (2e rang). On aurait beaucoup de peine à étudier ces figures si elles n'avaient été reproduites par Viollet-le-Duc (*Dict. raisonné de l'Archit.*, article *Arts libéraux*). A Laon, un vitrail (rose du nord) est encore consacré aux Arts libéraux. Il a été restauré; reproduit par Martin et Cahier : *Mélanges d'arch.*, t. IV. Voir aussi : *les Vitraux de Laon*, par MM. de Florival et Midoux. Paris, 1882-91.

[5] Voir le travail si complet de l'abbé Clerval, *les Écoles de Chartres au moyen âge*. Paris, 1895, in-8

études. Pendant tout le XII[e] siècle, les écoles de Chartres furent le sanctuaire de la tradition, le refuge de l'antiquité. Jamais païen de la Renaissance, ivre de grec et de latin, n'a parlé plus magnifiquement des anciens que Bernard, écolâtre de Chartres au XII[e] siècle : « Si nous voyons plus loin qu'eux, dit-il, ce n'est pas à cause de la puissance de notre vue, c'est parce que nous sommes élevés par eux et portés à une hauteur prodigieuse. Nous sommes des nains montés sur les épaules des géants[1]. »

Ne nous étonnons donc point de voir la série des sept arts sculptée au portail de Chartres. Nulle part les sept vierges de Martianus Capella ne furent plus honorées au moyen âge.

L'école de Laon fut presque aussi célèbre que celle de Chartres. Elle eut deux maîtres qui, pendant près d'un demi-siècle, en firent la première école de la chrétienté : Raoul et surtout Anselme de Laon[2]. Anselme de Laon, « la lumière de la France et du monde », comme l'appelle Guibert de Nogent[3], fut le maître de Guillaume de Champeaux et d'Abélard. On venait étudier à Laon de l'Italie et de l'Allemagne. Des maîtres déjà fameux quittaient leur chaire et s'asseyaient de nouveau sur les bancs pour entendre les leçons d'Anselme[4]. Rien ne décourageait les élèves, ni la distance, ni les événements tragiques qui s'accomplissaient à Laon sous leurs yeux : l'incendie de la cathédrale, le meurtre de l'évêque, l'exil des citoyens[5].

Il semble vraiment que les Arts libéraux de Laon aient été sculptés à la façade de la nouvelle cathédrale et peints sur une des roses, près d'un siècle après, en mémoire d'Anselme, « le docteur des docteurs ».

A Auxerre, les Arts libéraux sont aussi représentés deux fois[6]. C'est que l'école de la cathédrale d'Auxerre avait eu, au XII[e] siècle, une réputation qui s'était étendue au loin. Thomas, plus tard archevêque de Cantorbéry, revenant de Bologne, crut devoir terminer ses études à Auxerre[7]. On peut affirmer d'une façon générale que dans toutes les églises où l'on voit représentés le trivium et

[1] Cité par Jean de Salisbury dans sa *Métalogique*, III, 4. *Patrol.*, t. CXCIX, col. 900.

[2] Fin du XI[e] siècle.

[3] *De vita sua*, liv. III, ch. IV. *Patrol.*, t. CLVI.

[4] Sur Anselme de Laon, voir *Hist. littér. de la France*, t. VII, p. 89 et suiv.

[5] Ces événements se passaient en 1112; Anselme est mort en 1117.

[6] Sculptés à la façade occidentale, portail de droite (très mutilés), et peints à la rose d'une fenêtre du chœur. Le vitrail a été publié par Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude XVII.

[7] *Hist. littér. de la France*, t. IX, p. 43.

le quadrivium, il y eut une école florissante. Ainsi s'explique la présence des Arts libéraux à Sens, à Rouen, à Clermont[1].

A Paris, dans la ville que Grégoire IX appelait *parens scientiarum*, ou encore *Cariath Sepher*, « la ville des livres[2] », à Notre-Dame qui vit grandir la jeune Université à son ombre, il serait surprenant de ne pas trouver quelque représentation des sept Arts. Ils y étaient, en effet, avant les mutilations qui déshonorèrent la façade à la fin du XVIIIe siècle; ils décoraient, au portail central, le trumeau où s'adossait la statue du Christ[3].

Étudions maintenant chacune des représentations des Arts libéraux, telles qu'elles s'offrent à nous dans les cathédrales, et voyons jusqu'à quel point les artistes se sont inspirés du texte de Martianus Capella. Quelques miniatures de manuscrits, et même quelques monuments étrangers à la France, nous fourniront, à l'occasion, des détails précieux.

La Grammaire est bien la femme vénérable, au long manteau, que décrit Martianus; mais, de tous les attributs que lui prête le rhéteur antique, les artistes du moyen âge n'en ont retenu qu'un seul : la férule. Ils agirent très sagement. Il est évident que la trousse de médecin, le scalpel, la lime à huit divisions n'offraient rien d'assez clair à l'esprit. Avec un bon sens parfait, les sculpteurs et les peintres, plus résolument que les poètes, dépouillèrent les sciences de Martianus Capella de leur trop riche parure : ils ne conservèrent que l'essentiel. Désireux de marquer le caractère élémentaire de l'enseignement que donne la Grammaire, les sculpteurs et les peintres ont représenté à ses pieds deux jeunes enfants la tête penchée sur leurs livres[4].

La Dialectique a le serpent; c'est à cet attribut qu'on la reconnaît au premier coup d'œil[5] (fig. 42). Les exceptions sont rares; une seule mérite d'être

[1] Sens : façade occidentale, portail central (reproduction dans Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Arch.*, article : *Arts libéraux*); Rouen : portail des Libraires, au trumeau : la série est mutilée et incomplète; Clermont : façade du nord, dans la partie haute (rose du gâble); Soissons : vitrail du chevet.

[2] Bulle de 1231. Voir *Hist. littér.*, t. XVI, p. 48.

[3] Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Arch.*, article : *Arts libéraux*. Beaucoup de représentations des Arts libéraux ont disparu. On les voyait sur le pavé de Saint-Remi à Reims, de l'église Saint-Irénée à Lyon, de la cathédrale de Saint-Omer. Voir *Ann. Archéol.*, t. XI, p. 71.

[4] Il en est ainsi déjà au portail vieux de Chartres, où se trouve certainement la plus ancienne figure sculptée de la Grammaire qui nous soit parvenue (fig. 41). La tradition est encore fidèlement respectée au XVe siècle (fresque du Puy). Au portail d'Auxerre (fig. 42) les enfants sont mutilés.

[5] Le serpent à Laon, à Auxerre, est disposé comme une ceinture autour de la taille de la Dialectique. Au vitrail d'Auxerre, la Dialectique, parfaitement reconnaissable au serpent qui l'entoure, a été appelée par erreur « alimetica », arithmétique.

signalée. Au portail vieux de Chartres, la Dialectique porte un scorpion. Alain de Lille, lui aussi, pour des raisons qui nous échappent, avait substitué le scorpion au serpent. L'une et l'autre tradition se perpétuèrent dans l'art, puisque, au xve siècle, l'artiste inconnu qui peignit les Arts libéraux de la salle capitulaire du Puy, et Sandro Botticelli, dans la fresque de la villa Lemmi, mirent un scorpion aux mains de la Dialectique.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 42. — La Grammaire et la Dialectique (portail d'Auxerre).

La Rhétorique est très simplement conçue. Nulle part, sauf dans un manuscrit du xiiie siècle[1], elle n'apparaît avec le casque, la lance et le bouclier. Peut-être la Rhétorique de Laon, dont le bras droit est brisé, tenait-elle à la main une épée. Il est plus probable cependant qu'elle faisait simplement un geste oratoire. C'est avec cette attitude qu'elle se montre le plus souvent à nous, à moins que, comme dans la rose de Laon, elle n'écrive sur ses tablettes.

L'Arithmétique ne pouvait être représentée avec ce faisceau de rayons lumineux qui partent de son front et se prolongent, en se multipliant, jusqu'à l'infini. Un autre trait de la description de Martianus Capella fixa l'attention des artistes. Il signale parmi les particularités qui la distinguent la surprenante agilité de ses doigts. C'est pourquoi, à la rose du vitrail d'Auxerre et au portail de la cathédrale de Fribourg, l'Arithmétique est représentée les bras tendus, les mains ouvertes, les doigts comme en mouvement[2]. A Laon, un semblable geste parut sans doute obscur à l'artiste; c'est pourquoi il imagina de mettre entre les doigts de l'Arithmétique les boulés de l'abaque. Il exprimait ainsi clai-

[1] Bibl. Sainte-Geneviève, ms. no 1041-42, fo 1, vo (xiiie siècle).

[2] Par erreur, à Auxerre, elle est appelée « (di)alectica ». Nous avons vu que la Dialectique est en revanche nommée « alimetica ». Il y a eu une transposition d'inscriptions.

rement que l'Arithmétique, sur ses doigts, fait les calculs les plus compliqués. A Laon, l'Arithmétique est figurée deux fois de la sorte : au portail occidental et dans le vitrail de la rose du nord. Peu d'artistes furent aussi ingénieux que le sculpteur et le peintre de Laon à traduire leurs textes. Partout, ailleurs, ils se contentèrent de représenter un personnage assis devant une tringle où glissent des boules[1], ou devant une table couverte de chiffres[2].

La Géométrie a, dans Martianus Capella, des attributs très clairs : une table où elle trace des figures, un compas ou une verge graduée, suivant le sens qu'on donne au mot *radius*, et une sphère. Ces attributs, à l'exception de la sphère, qui eût pu faire confondre la géométrie avec l'astronomie, se retrouvent dans presque toutes nos cathédrales. A Sens et à Chartres le compas a été brisé, et la tablette où la Géométrie trace ses épures subsiste seule. Mais, à la façade de Laon, la figure de la Géométrie est intacte. Partout le mot *radius* a été interprété dans le sens de compas. Cependant, comme pour concilier les deux sens, on met parfois à la Géométrie un compas dans une main et une règle dans l'autre. Il en est ainsi au vitrail d'Auxerre, au portail de Fribourg et dans certains manuscrits[3].

L'Astronomie n'a plus la splendeur dont Martianus Capella l'avait revêtue : elle n'a plus d'auréole de lumière, plus d'ailes d'or et de diamant. Elle a seulement cet instrument coudé, *cubitalem mensuram*, qui lui sert à prendre les hauteurs des étoiles, et parfois aussi le livre fait de divers métaux, où elle retrouve l'image des climats. A Sens[4], à Laon, à Rouen, à Fribourg, l'Astronomie lève vers le ciel un disque sillonné généralement d'un trait brisé. Au vitrail d'Auxerre, elle porte le livre[5].

La Musique est, de toutes les personnifications imaginées par Martianus

[1] Manuscrit de l'*Hortus deliciarum*. Calques au Cabinet des Estampes, dans la collection Bastard de l'Estang. L'original, qui était à Strasbourg, a brulé pendant le bombardement.

[2] Cathédrale de Clermont. Vitrail de la chapelle Saint-Piat à Notre-Dame de Chartres. Manuscrits : Bibl. Nat., ms. franc. 574, f° 28 (*Image du monde*, XIVe s.). Bibl. Sainte-Geneviève, n° 2200, f° 58, v° (*Image du monde*, XIIIe s.). Vitrail de Soissons.

[3] *Hortus deliciarum*, et Bibl. Sainte-Geneviève, 2200, f° 58, v°.

[4] Soubassement du portail, premier rang, troisième figure.

[5] Au portail vieux de Chartres et au vitrail de Laon, comme d'ailleurs dans le manuscrit de l'*Hortus deliciarum*, l'Astronomie, les yeux levés vers le ciel, tient à la main un boisseau (l'attribut ne se voit plus aujourd'hui à Chartres). Est-il destiné à étudier les étoiles par réflexion, comme le pense Viollet le Duc (article : *Arts libéraux*) ? Rappelle-t-il que l'Astronomie fixe l'époque des semailles, comme le croit l'abbé Bulteau (*Monogr. de Chartres*, t. II, p. 77) ? C'est ce qu'il est difficile de décider en l'absence d'un texte que nous n'avons pas réussi à découvrir.

Capella, la seule qui n'ait rien conservé des traits qui la distinguent dans l'original. La païenne Harmonia, qui s'avance à la tête d'un cortège de poètes et de dieux en jouant d'un instrument inconnu, a été remplacée par une femme assise qui frappe avec des marteaux sur trois ou quatre cloches[1] (fig. 43). Au moyen âge, la Musique n'eut presque jamais d'autres attributs. Dans les psautiers du XIIIe siècle, pour rappeler que le roi David fut le plus grand des musiciens et comme la vivante incarnation de la Musique, les miniaturistes le représentent frappant avec deux marteaux sur des cloches suspendues devant lui[2]. On trouve là la trace d'une légende fort répandue au moyen âge sur les origines de la musique. Vincent de Beauvais rapporte, après Pierre Comestor, que Tubal, descendant de Caïn, inventa la musique en frappant des corps sonores avec des marteaux de poids différents : « Les Grecs, ajoute-t-il, ont fabuleusement attribué cette invention à Pythagore[3]. » Nul doute que les marteaux mis par les artistes du moyen âge aux mains de la Musique ne soient destinés à rappeler son origine.



Fig. 43. — La Musique (vitrail de Laon).
(D'après MM. de Florival et Midoux.)

On voit quelle puissance plastique était contenue dans le texte de Martianus Capella, puisque deux et même trois siècles ne se lassèrent pas d'y recourir. Le moyen âge ne put se figurer les sept Arts autrement que sous la figure de sept vierges majestueuses. Les exceptions ne comptent pas[4].

[1] Au portail d'Auxerre et sur le fameux candélabre de bronze de la cathédrale de Milan (XIIIe siècle), la Musique est représentée jouant de la cithare. Ce sont là des exceptions.

[2] Les exemples sont innombrables. Citons seulement : Bibl. Sainte-Geneviève, nos 2689, fo 124, et 2690, fo 99 (XIIIe siècle).

[3] *Specul. doctrin.*, lib. XVI, cap. XXV.

[4] Les bas-reliefs de la façade de la cathédrale de Reims (portail de gauche, chambranle), où Didron a voulu voir les Arts libéraux (*Ann. Archéol.*, t. XIV, p. 25 et suiv.), sont très obscurs. Il me paraît très peu

Au portail vieux de Chartres, l'artiste, se conformant plus exactement encore au texte de Martianus Capella, lui a emprunté une idée nouvelle. Dans le livre du rhéteur, en effet, les sciences s'avancent presque toutes accompagnées d'un cortège composé des grands hommes qui s'illustrèrent en les cultivant. C'est pourquoi, à Chartres, au-dessous de chacune des personnifications des Arts libéraux, se voit un homme assis qui écrit ou qui médite.

Il n'est pas facile de désigner ces personnages par leur nom, puisque Martianus Capella en admet non pas un, mais plusieurs, dans le cortège de chaque science. Cependant, en s'aidant des livres les plus répandus au moyen âge et en recourant à des monuments analogues, quoique postérieurs, on peut arriver à des vraisemblances.

Le personnage qui est sous la Grammaire ne peut être que Donat ou Priscien (fig. 44). Le moyen âge donne la préférence tantôt à l'un, tantôt à l'autre; la plupart du temps il ne les sépare pas. Isidore de Séville, qui nomme, dans ses *Étymologies*, l'inventeur de chaque science, pour la grammaire désigne Donat[1]. Mais à Chartres même, au XII[e] siècle, l'écolâtre Thierry, dont on a conservé l'*Heptateuchon* ou *Manuel des sept arts*, mettait sur la même ligne Donat et Priscien; il enseignait la grammaire avec les livres de l'un et de l'autre[2]. A Florence, dans la chapelle des Espagnols à Santa-Maria Novella, des fresques du XIV[e] siècle qui représentent, comme à Chartres, au-dessous des sept sciences, l'homme qui s'y est le plus illustré, nous montrent, au dire de Vasari, le grammairien Donat assis au-dessous de la Grammaire[3]. Mais les fresques du XV[e] siècle de la salle capitulaire du Puy, conçues exactement comme celles de Florence, représentent aux pieds de la Grammaire Priscien, dont le nom est écrit en toutes lettres[4]. Il est donc difficile d'affirmer, comme a fait l'abbé Bulteau, qu'à Chartres on a représenté Priscien à l'exclusion de Donat.

Au-dessous de la Rhétorique, on ne peut guère hésiter à voir Cicéron. Bien

probable que ces nombreux personnages qui semblent, il est vrai, méditer, mais qui n'ont pas d'attributs clairs, symbolisent les sciences. Le chanoine Cerf (*Hist. de la cathédrale de Reims*, Reims, 1861, in 8, t. II, p. 102) émet des doutes très légitimes.

[1] Isidore, *Etym.*, liv. I, ch. VI. *Patrol.*, t. LXXXII.

[2] Abbé Clerval, *L'Enseignement des Arts libéraux à Chartres et à Paris, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres*, Paris, 1889, brochure.

[3] Vasari, *Vite*, Firenze, 1878 (édit. Milanesi), t. I, p. 580. Vasari, en pareille matière, est sujet à caution. Au XVI[e] siècle, la tradition du moyen âge était en grande partie perdue.

[4] Voir le rapport de Mérimée sur les peintures du Puy, qu'il a lui-même découvertes. *Ann. arch.*, t. X, p. 287 et suiv.

qu'à Chartres on ne le connût, au XIIe siècle, que par ses traités les plus scolastiques, le *De inventione*, le *De partitione oratoria* et la *Rhétorique à Herennius*, qu'on lui attribuait[1], il n'en était pas moins pour les hommes d'alors le maître de l'art oratoire. « La rhétorique, écrivait Alain de Lille, peut être appelée la fille de Cicéron[2]. » C'est lui qui est assis aux pieds de la Rhétorique dans la fresque du Puy. C'est lui aussi sans doute, quoique Vasari ne le nomme pas, qu'on voit dans la fresque de Florence.

La Dialectique de Chartres est accompagnée d'un homme qui trempe sa plume dans l'encrier et se prépare à écrire. On peut affirmer, sans crainte de se tromper, que c'est le grand maître de l'École, Aristote. Dès la fin de l'antiquité, Isidore de Séville proclame qu'Aristote est le père de la dialectique[3]. Tout le moyen âge le répéta après lui. Mais Chartres semble avoir eu des raisons particulières pour mettre Aristote en rapport avec la figure de la Dialectique. En effet, c'est très probablement un écolâtre de Chartres, Thierry, qui fit connaître le premier à la France l'*Organum* complet. En 1136, Abélard ne possédait encore que les deux premiers traités qui composent l'*Organum*, c'est-à-dire les *Catégories* et l'*Interprétation*[4]. Vers 1142, Thierry insère les autres (*Analytiques*, *Topiques*, *Sophistiques*) dans l'*Heptateuchon*[5]. D'autre part, ce sont ses élèves, Jean de Salisbury, Gilbert de la Porée, plus tard directeurs des écoles de Chartres, qui parlent les premiers des livres encore inconnus d'Aristote. C'est donc à Chartres, suivant toutes les vraisemblances, que le fameux livre d'Aristote fut étudié dans son intégrité pour la première fois. Chartres, en ce sens, est le vrai berceau de la scolastique. Nous ne pouvons donc douter qu'Aristote ne figure au portail vieux de la cathédrale, qui fut décoré de bas-reliefs au moment même où Thierry venait d'achever son livre[6].

Quel est le personnage qui, assis au-dessous de la Musique, écrit avec application? (fig. 44). Il est difficile de songer à Tubal, que Vincent de Beauvais, nous

[1] Voir Clerval, *op. cit.*

[2] *Anticlaudianus*, liv. III, ch. II.

[3] *Etymol.*, liv. I, chap. XXII.

[4] Voir Hauréau, *Hist. de la Philos. scolastique*, t. Ier, et Cousin, *Abélard* (préface).

[5] Voir Clerval, *op. cit.* La date de 1142, que donne l'abbé Clerval pour la rédaction de l'*Heptateuchon*, semble assez bien établie.

[6] Sur la date probable du vieux portail de Chartres, dont les figures doivent avoir été sculptées aux environs de 1145, voir R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française du moyen âge*, fondation Eugène Piot, 1902, in-8, chap. VII. Voir aussi les articles de M. Lanore dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1899-1900.

l'avons vu, donne pour l'inventeur de la musique; car on le verrait, comme à Florence ou au Puy, frappant de ses deux marteaux sur l'enclume. A Chartres, l'homme réfléchi qui, la plume en main, compose un traité didactique, a bien plus l'air d'un savant que d'un patriarche antédiluvien. C'est très vraisemblablement Pythagore : le sculpteur de Chartres a suivi la tradition rapportée par Cassiodore[1] et par Isidore de Séville[2], qui lui attribue la découverte des lois de la musique.

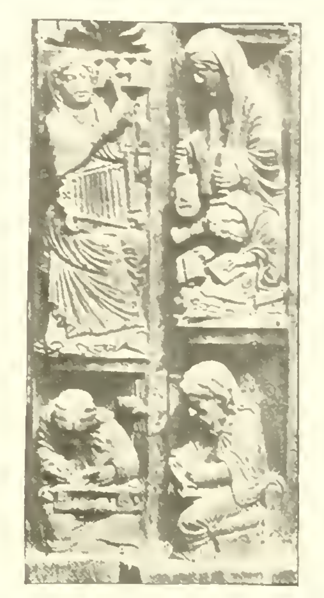


Fig. 44. — La Grammaire avec Donat ou Priscien, la Musique avec Pythagore ? (Chartres).

Sous l'Astronomie est représenté Ptolémée. Le doute n'est pas possible. Isidore de Séville[3], Alain de Lille[4] le désignent comme le plus grand des astronomes. A Chartres, d'ailleurs, vers 1140, on ne connaissait pas d'autres livres que les siens. On étudiait l'astronomie dans les *Tables* et dans les *Canons* que les Arabes avaient transmis aux chrétiens sous son nom[5].

La Géométrie est-elle accompagnée d'Euclide, comme on l'a pensé? On peut le supposer avec quelque vraisemblance, bien qu'aucun livre d'Euclide ne figure dans l'*Heptateuchon* de Thierry de Chartres. Mais Euclide était un grand nom. Dans le poème d'Alain de Lille, c'est lui qui représente la géométrie[6]; c'est lui encore qui a été peint dans la chapelle des Espagnols à Florence[7].

L'Arithmétique a sous ses pieds un savant qui fait le geste d'enseigner et dont le nom n'est pas facile à deviner. Les encyclopédies où le moyen âge allait chercher sa science, celle d'Isidore de Séville[8], celle de Vincent de Beauvais[9], désignent Pythagore comme l'inventeur de l'arithmétique. Dans Martianus Capella, l'Arithmétique n'a pour l'escorter que le seul Pythagore, qui tient une

1. Cassiodore, *De artibus ac discipl. liberalium artium*, cap. v. *Patrol.*, t. LXX.
2. *Etymol.*, liv. III, ch. xx. *Patrol.*, t. LXXXII.
3. *Ibid.*, liv. III, ch. xxiv.
4. *Anticlaud.*, liv. I, ch. iv.
5. Clerval, *op. cit.*, p. 20.
6. *Anticlaud.*, liv. III, ch. vi.
7. Vasari, *op. cit.*
8. *Etymol.*, liv. III, ch. ii.
9. *Spec. natur.*, liv. XVI.

torche[1]. Pythagore passait donc pour avoir inventé à la fois l'arithmétique et la musique : cette double gloire lui était généralement accordée[2]. Par conséquent, il est possible que Pythagore soit représenté deux fois à Chartres, qu'il écrive aux pieds de la Musique et qu'il enseigne aux pieds de l'Arithmétique. Un seul nom pourrait être substitué au sien avec quelque vraisemblance, c'est celui de Boèce. Boèce, qu'Isidore de Séville signale parmi les savants qui s'illustrèrent dans la science des nombres[3], était étudié tout particulièrement à Chartres, où Thierry expliquait son traité d'arithmétique en deux livres[4]. C'est Boèce d'ailleurs, comme M. Chasles a pu le prouver en se servant précisément de l'*Heptateuchon* de Thierry de Chartres, qui a fait connaître au moyen âge les chiffres improprement appelés « arabes » et l'arithmétique de position. Boèce a donc presque autant de droits que Pythagore à figurer aux pieds de la Muse de l'arithmétique, et, entre les deux, il est impossible de choisir.

On voit qu'à Chartres l'ordonnance imaginée par Martianus Capella a été respectée assez scrupuleusement. Comme dans les *Noces de Mercure et de la Philologie*, chaque science est accompagnée de son inventeur, ou de l'homme qui a acquis le plus de gloire en la cultivant.

A la cathédrale de Clermont, l'idée de Martianus Capella est présentée en un raccourci assez original : science et savant ne font plus qu'un. C'est Aristote, Cicéron, Pythagore, qui, assis sur la *cathedra* des docteurs, portent les attributs que nous avons vus aux mains des sept Arts libéraux. Mais, pour indiquer que ces hommes vénérables sont hors de la vie, qu'ils sont devenus des symboles, et qu'ils sont revêtus désormais de la majesté même de la science, on leur a mis des couronnes sur le front[5].

III

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des sept sciences du trivium et du quadrivium, mais il en est une huitième qui domine toutes les autres, la Philosophie.

[1] Martianus Capella, VII.

[2] Nous avons vu cependant Pierre Comestor et Vincent de Beauvais lui contester l'honneur d'avoir inventé la musique, au profit de Tubal.

[3] Isidore, *Etymol.*, liv. III, ch. II.

[4] Clerval, *op. cit.*, pp. 10, 18, 19.

[5] Au portail du nord.

Son image, sculptée à Sens et à Laon[1], se distingue, à Laon surtout, par les attributs les plus singuliers. Elle a la tête dans les nuages et une échelle est appuyée sur sa poitrine (fig. 45). Viollet-le-Duc essaya d'expliquer cette bizarre figure. « C'est, dit-il, la Philosophie ou la Théologie. Cette statuette tient un sceptre de la main gauche, dans la droite un livre ouvert, au-dessus un livre fermé. Il est à présumer que le livre fermé représente l'Ancien Testament et le livre ouvert le Nouveau. Sa tête n'est pas couronnée comme à Sens, mais se perd dans une nuée; une échelle part de ses pieds pour arriver jusqu'à son cou, et figure la succession des degrés qu'il faut franchir pour arriver à la connaissance parfaite de la reine des sciences[2]. » — La description est exacte, mais l'explication est fausse. Viollet-le-Duc n'a pas connu le livre où les artistes du moyen âge sont allés chercher ce singulier portrait de la Philosophie. Car c'est bien la Philosophie et non la Théologie, que nous avons sous les yeux : c'est la Philosophie avec les attributs que Boèce lui a prêtés.



Fig. 45. — La Philosophie (Laon).
D'après Viollet-le-Duc.

Dans sa *Consolation philosophique*, Boèce nous raconte qu'il était dans sa prison, et que, pendant qu'il rêvait à sa triste destinée, il vit soudain apparaître une femme qu'il décrit ainsi : « Les traits de son visage inspiraient le plus profond respect; il y avait de la lumière dans son regard, et on sentait qu'il pénétrait plus avant que celui des mortels; elle avait les couleurs de la vie et de la jeunesse, quoiqu'on vît bien qu'elle était pleine de jours, et que son âge ne pouvait se mesurer au nôtre. Quant à sa taille on ne s'en faisait pas une idée nette, car tantôt elle restreignait sa stature aux proportions humaines, tantôt le haut de sa tête semblait frapper le ciel, tantôt même, sa tête, encore plus hautaine, pénétrait dans le ciel lui-même et disparaissait aux regards curieux des hommes. Ses vêtements, tissés avec un art savant, étaient faits de fils subtils et incorruptibles : elle m'apprit plus tard elle-même qu'elle les avait tissés de sa main. Mais le temps, qui ternit toutes les œuvres d'art,

[1] Sens, portail occid.; Laon, façade occident., fenêtre de gauche, voussures.

[2] Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Archit.*, article : *Arts libéraux*, t. II, p.

avait éteint leur couleur et dissimulait leur beauté. Sur la frange du bas était tissée la lettre grecque π, et sur la bordure du haut la lettre θ. Pour aller de l'une à l'autre il y avait une série de degrés représentés, qui ressemblaient à une échelle, et qui conduisaient des éléments inférieurs aux éléments supérieurs. On voyait que ces vêtements avaient été déchirés violemment par des mains qui en avaient arraché tout ce qu'elles avaient pu. De la main droite, elle portait des livres, et de la main gauche un sceptre [1]. »

Cette femme, que Boèce nous décrit avec cette bizarrerie si ingénieuse, n'est autre que la Philosophie qui vient le consoler dans sa prison. Quant aux lettres mystérieuses π et θ, les commentateurs sont d'accord pour y reconnaître une façon sommaire de désigner la Philosophie pratique et la Philosophie théorique.

La statue de Laon correspond de tout point à cette description. Le sculpteur n'a rejeté que les traits qui n'étaient pas compatibles avec son art. Il a représenté la Philosophie telle que Boèce l'avait vue, la tête dans les nuages, un sceptre dans la main gauche et des livres dans la main droite. Il n'a pas craint même de figurer une échelle appuyée sur sa poitrine, et de traduire aux yeux le symbolisme du philosophe (fig. 45). Il était difficile à la sculpture d'aller plus loin dans cette voie. On pourra peut-être s'étonner que l'artiste n'ait pas gravé sur les bordures de la robe le π et le θ. Je croirais volontiers que les deux lettres étaient peintes sur la robe et qu'elles ont disparu avec le temps. L'architecture du moyen âge, comme l'architecture antique, était polychrome. Presque toutes les statues étaient peintes. Elles l'étaient sans doute avec discrétion et avec ce sentiment juste de l'effet qu'eurent à un si haut degré les peintres du moyen âge, qui furent des coloristes exquis si on en juge par leurs vitraux. A Notre-Dame de Paris, les statues peintes du portail se détachaient sur un fond d'or et formaient un ensemble somptueux qui remplissait d'admiration, au XVe siècle.

[1] Boèce, *Consol. phil.*, lib. I, cap. I. Voici le texte : « Adstitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido atque inexhausti vigoris, quamvis ita ævi plena foret, ut nullo modo nostræ crederetur ætatis. Statura discretionis ambiguæ : nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat, nunc vero pulsare cœlum summi verticis cacumine videbatur : quæ cum altius caput extulisset, ipsum etiam cœlum penetrabat, respicientiumque hominum frustrabatur intuitum. Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectæ, quas, uti post, eadem prodente, cognovi, suis manibus ipsa texuerat. Quarum speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quædam neglectæ vetustatis obduxerat. Harum in extrema margine π græcum, in supremo vero θ græcum legebatur intextum. Atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insignati videbantur quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus. Eamdem tamen vestem violentorum quorumdam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerat. Et dextera quidem ejus libellos, sceptrum vero sinistra gerebat. »

un évêque d'Arménie, habitué pourtant aux magnificences de l'art oriental[1]. Il est donc très vraisemblable que l'artiste de Laon, qui a suivi de si près le texte de Boèce, n'avait pas oublié le π et le θ.

Du reste, nous allons trouver ailleurs ces deux lettres grecques. A la cathédrale de Sens, on voit sculptée en bas-relief, dans le soubassement de la porte centrale, au milieu de la série des Arts libéraux, une figure que Viollet-le-Duc reproduit en se demandant s'il faut y voir la Philosophie ou la Théologie[2] (fig. 56). Un examen attentif du bas-relief lève tous les doutes, et montre assez qu'il s'agit encore ici de la Philosophie. Elle est représentée sous la figure d'une femme assise; elle tient, conformément à la description de Boèce, un livre de la main droite et un sceptre de la main gauche; la tête, qui est très mutilée, semble avoir été couronnée; elle ne se perdait point dans les nuages, comme on le voit à Laon, mais il ne faut pas oublier que, dans Boèce lui-même, la Philosophie ne se montre pas toujours avec une stature colossale : elle a parfois une taille ordinaire. L'artiste, avec beaucoup de tact, a préféré cette Philosophie réduite aux proportions de l'humanité et plus accessible à l'art. Il a encore fait preuve de goût en supprimant l'échelle. Il a sans doute pensé qu'un bas-relief de peu de saillie ne comportait pas un pareil détail, qui eût singulièrement nui à la fermeté et à la noblesse de la composition. Mais, fidèle néanmoins à la pensée de Boèce, et jaloux d'en conserver l'essentiel, il a gravé une suite de θ sur la bordure supérieure de la robe et une suite de π sur la bordure inférieure. Il est facile de reconnaître les deux lettres grecques dans le dessin de Viollet-le-Duc, qui les a reproduites avec sa scrupuleuse exactitude, mais sans les comprendre et en les prenant pour des ornements : il est évident qu'il a pris cette suite de π pour une espèce de bordure grecque.



Fig. 56. — La Philosophie (Sens).

(D'après Viollet-le-Duc.)

Il me paraît donc prouvé jusqu'à l'évidence que les figures de Laon et de

[1] Description de Notre-Dame de Paris par un évêque de la grande Arménie, publiée dans les *Annales archéol.*, t. I, p. 100 et suiv.

[2] Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Archit.*, t. II, p. 3, fig. 3.

Sens représentent la Philosophie, et la représentent d'après un texte de Boèce.

L'influence persistante de Boèce n'est pas faite pour surprendre quiconque connaît un peu l'histoire de la transmission des idées au moyen âge. On vénérait en lui le dépositaire de la sagesse antique et l'éducateur du monde moderne. C'était à la fois le dernier des Romains et le premier des clercs. Il apparaissait à la limite des deux mondes, avec quelque chose du mystère qui entourait Virgile. Ses défauts ont contribué à sa renommée au moins autant que ses qualités. On admirait sans doute sa science universelle, mais ce qu'on aimait surtout c'était sa vague tristesse, ses élans poétiques qui se mêlent si étrangement à la dialectique, son symbolisme raffiné, enfin tout ce qu'il y a d'un peu trouble chez ce philosophe des derniers jours. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les catalogues des bibliothèques monastiques et épiscopales du moyen âge, pour reconnaître que Boèce y figure presque toujours[1]. Tout prouve que sa *Consolation philosophique* fut un livre classique. Il n'est donc pas surprenant que Boèce ait fixé les traits et les attributs de la Philosophie une fois pour toutes. Il avait vu la Philosophie, il avait conversé avec elle ; le moyen âge le crut sur parole, et il ne voulut pas se la figurer autrement[2].

Aux figures des sept arts et de la Philosophie viennent, dans le courant du XIIIe siècle, s'en ajouter de nouvelles. Il y avait alors un désir de tout comprendre et de tout embrasser. Les Universités réunissaient en faisceau tout le savoir humain. Les grands livres du XIIIe siècle prenaient naturellement la forme d'encyclopédies. Le moyen âge crut qu'il avait atteint les limites extrêmes de la science et que son œuvre n'était plus que de coordonner. C'est pourquoi, dans les cathédrales du XIIIe siècle, des sciences nouvelles viennent s'asseoir auprès des sept vierges du trivium et du quadrivium. La Médecine se montre à Sens[3].

[1] Voir L. Delisle, *le Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 511, et t. II, pp. 429, 447, 448, 487, 495, 513, 530, 536 ; t. III, pp. 1, 9 (10 exemplaires de Boèce à la Sorbonne). Voir aussi Maurice Faucon, *la Librairie des papes d'Avignon*, t. I, p. 70, et t. II, p. 132. — Pour ce qui est de la cathédrale de Laon, en particulier, nous avons la certitude que Boèce figurait dans la bibliothèque du chapitre dès le Xe siècle. Voir le *Catalogue des mss des bibl. des départements*, t. I, p. 232, nº 439. Voir aussi Montfaucon, *Biblioth. des Biblioth. des manuscrits*, t. II, p. 1292.

[2] Alain de Lille, dans l'*Anticlaudianus*, décrit la Philosophie, « Prudentia », en empruntant quelques traits à Boèce. Il dit (liv. I, ch. VII) :

Canone sub certo dimensio nulla retardat
Corporis excursum, vel certo fine refrenat.
Nunc magis evadens cœlestia vertice pulsat.
Nunc oculos frustrans cœlestibus insidet, ad nos
Nunc redit...

[3] Portail de l'ouest.

à Laon[1], à Auxerre[2]. A Reims[3], à travers une fiole transparente élevée à la hauteur de l'œil, elle étudie l'urine du malade.

Les sciences occultes elles-mêmes, astrologie, alchimie, qui flottaient alors aux limites de la vraie science et du rêve, ont leur place dans la cathédrale. A Chartres, au porche du nord, un personnage nommé « Magus » symbolise les recherches hermétiques. Il tient à la main une banderole qui fut peut-être couverte autrefois de signes cabalistiques; à ses pieds rampe le dragon ailé dont le nom revient si souvent dans les formules alchimiques.

Les arts, qui prenaient dans ce temps-là un si magnifique essor, ne sont pas oubliés. L'Architecture est représentée au portail nord de Chartres sous la figure d'un homme qui tient la règle et le compas[4]. Un peintre, la palette à la main, est debout à ses côtés.

Au même portail de Chartres, les arts mécaniques et les métiers accompagnent les sciences, comme dans le *Speculum doctrinale* de Vincent de Beauvais. La métallurgie, c'est Tubal qui frappe sur son enclume; l'agriculture, c'est Adam qui bêche et Caïn qui pousse la charrue; l'élève du bétail, c'est Abel qui garde ses troupeaux[5].

On sent là un effort pour élargir le cadre un peu étroit du trivium et du quadrivium, un désir d'accueillir toute connaissance, toute science, tout art.

IV

Le travail sous toutes ses formes mérite donc d'être respecté : tel est l'enseignement de la cathédrale. Elle nous en donne encore un autre. Elle nous apprend que de notre travail nous ne devons pas attendre la richesse, ni de notre science la gloire. Le travail et la science sont les instruments de notre perfection inté-

[1] Façade ouest, fenêtre et vitrail.

[2] Rose du vitrail.

[3] Façade ouest, portail de droite, chambranle. La Médecine se trouve mêlée à des figures des Vices; aussi n'avait-elle pas été reconnue.

[4] Je crois aussi reconnaître l'Architecture à la façade de Laon : elle est symbolisée par un homme qui, une planchette sur les genoux, semble tracer une épure.

[5] Les métiers sont représentés à peu près de la même façon à Reims, portail du nord, voussures de la rose : on voit Tubalcaïn forgeant, Jabal travaillant sous la tente, etc. — même chose à Florence, au Campanile.

rieure, et rien de plus. Les biens passagers que notre activité pourrait nous procurer en ce monde sont trop fragiles pour que nous nous y attachions.

A la cathédrale d'Amiens, une curieuse figure rend sensible cette vérité morale. Dans la partie haute du portail méridional, on aperçoit une sorte de demi-roue, autour de laquelle dix-sept petits personnages s'échelonnent. Huit semblent monter avec la roue, huit autres descendent avec elle : au sommet un homme assis, la couronne en tête, le sceptre en main, reste seul immobile pendant que tout ce qui l'entoure est en mouvement (fig. 47). — Quel est le sens de cette allégorie? — Est-ce, comme essaie de l'établir Didron, une image des différents âges de la vie[1]? Nous ne le pensons pas. Il suffit de remarquer que les personnages qui descendent si brusquement la pente de la roue sont vêtus de haillons, pieds nus, ou chaussés de souliers qui laissent passer leurs orteils, pour reconnaître, avec Jourdain et Duval, dans ce demi-cercle symbolique, non pas la roue de la vie, mais la roue de la fortune[2]. Une miniature d'un manuscrit italien du XIVe siècle achève la démonstration[3]. Près du personnage qui semble monter le long de la roue on lit : *regnabo*; près de celui qui trône au sommet est écrit : *regno;* près de ceux qui descendent l'autre pente : *regnavi* et *sum sine regno*. Il s'agit donc bien de puissance, de richesse, de gloire, de toutes les grandeurs de chair. La roue exprime l'instabilité de toute chose.

L'exemple d'Amiens n'est pas unique. Au portail septentrional de Saint-Étienne de Beauvais et à celui de la cathédrale de Bâle, les mêmes petits personnages montent et descendent autour d'un cercle. Il est probable que d'autres monuments aujourd'hui disparus, comme par exemple les vitraux peints des rosaces, présentaient le même motif. Un croquis de l'album de Villard de Honnecourt nous montre assez combien un semblable sujet fut répandu au moyen âge[4]. On lit d'ailleurs dans la *Somme le Roi* ces lignes significatives :

[1] Didron, *Iconographie chrétienne. Guide de la peinture du Mont-Athos*, p. 408, note. — Le thème des âges de la vie n'est d'ailleurs pas inconnu à notre iconographie française du moyen âge. Je crois les voir représentés au portail de gauche (façade occidentale) de Notre-Dame de Paris, le long du trumeau, à droite. Il y a six âges depuis l'adolescence (il manque « infantia »).

[2] Jourdain et Duval, *Le Portail Saint-Honoré ou de la Vierge dorée à la cathédrale d'Amiens*. Amiens, 1844, in-8.

[3] La miniature a été publiée par G. de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, t. III, p. 346.

[4] *Album de Villard de Honnecourt*, pl. XLI. Les principales Roues de Fortune ont été énumérées par G. Heider, *Das Glucksrad*, dans *Mittheilungen der K. K. Centralcommission*. Wien, 1859.

« Ces églises cathédrales, ces abbayes royaus, où dame Fortune est qui tourne plus tost ce dessous dessus que moulin à vent[1]. »

D'où vient cette idée à la fois naïve et profonde? On serait tenté d'abord de la croire d'origine populaire. Mais, en réfléchissant, on reconnait là une métaphore antique déformée. Le moyen âge avait entendu parler de la roue de la Fortune; mais il s'imaginait la déesse non pas portée sur une roue ailée,



Phot. Martin Sabon.

Fig. 47. — La roue de Fortune (fragment de la rose méridionale d'Amiens).

comme la représentent les anciens, mais placée à l'intérieur de la roue et participant à son mouvement. C'est ainsi qu'Honorius d'Autun nous la dépeint : « Les philosophes[2], écrit-il, nous parlent d'une femme attachée à une roue qui tourne perpétuellement, et ils nous disent que sa tête tantôt s'élève et tantôt s'abaisse. Qu'est-ce que cette roue? — C'est la gloire du monde qui est emportée dans un mouvement éternel. La femme attachée à la roue, c'est la Fortune : sa tête s'élève et s'abaisse alternativement, parce que ceux que leur puissance

[1] *Somme le Roi* édit. de Lausanne, 1845, p. 67. Au XII[e] siècle, un abbé de Fécamp, pour mettre à toute heure sous les yeux de ses moines le spectacle des vicissitudes humaines, avait fait faire une roue de Fortune qu'un mécanisme mettait en mouvement. Voir *Bibl. de l'École des Chartes*, 1859, p. 154.

[2] Nous verrons tout à l'heure que les philosophes dont parle vaguement Honorius d'Autun se réduisent à un seul, qui est Boèce.

et leur richesse avaient élevés sont souvent précipités dans la pauvreté et dans la misère[1]. »

C'est à peu près ainsi que le miniaturiste italien dont nous avons parlé, se figurait la Fortune. Il l'a placée au milieu des rayons de la roue (*rotæ innexa*, comme dit Honorius), à qui elle semble communiquer le mouvement.

Une façon si nouvelle et si singulière de se représenter la Fortune et sa roue a son origine dans divers passages de la *Consolation philosophique* de Boèce. Le second livre, en effet, est entièrement consacré aux inconstances de la Fortune. En une prosopopée qui rappelle celle de la Mort dans Lucrèce, la Fortune elle-même explique à Boèce qu'il n'a pas le droit de se plaindre de son humeur changeante. La Philosophie, qui assiste à l'entretien, prend la parole à son tour, et, armée de tous les lieux communs de la morale stoïcienne, elle achève la démonstration. Mais ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, c'est qu'il est souvent question dans ce second livre de la roue de la Fortune. Or Boèce, chose curieuse, se représente déjà les hommes comme suspendus à la roue de la Fortune, comme contraints de monter et de descendre avec elle. Voici le passage capital : « Je fais tourner une roue rapide; j'aime à élever ce qui est abaissé, à abaisser ce qui est élevé. Monte donc, si tu veux, mais à la condition que tu ne t'indignes pas de descendre, quand la loi qui préside à mon jeu le demandera[2]. »

Un pareil passage et quelques autres du même genre ont fait naître l'idée dont nous cherchons l'origine. Le moyen âge, qui prenait tout au pied de la

[1] Honorius d'Autun, *Spec. Eccles.*, col. 1057. *Patrol.*, t. CLXXII.

[2] Boèce, *Consol. phil.*, éd. Teubner, 1861, ch. II. « Rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende, si placet, sed, ea lege, ne uti, cum ludicri mei ratio poscet, descendere injuriam putes. » Et encore : « Tu vero volventis rotæ impetum retinere conaris?

Hæc cum superba verterit vices dextra,
Exæstuantis more fertur Euripi.
Dudum tremendos sæva proterit reges
Humilemque victi sublevat fallax vultum. »

Un passage d'Alain de Lille dans l'*Anticlaudianus* (liv. VIII, ch. 1) montre comment le moyen âge, en s'inspirant de Boèce, renchérit encore sur lui. Il parle de la Fortune :

Præcipitem movet illa rotam, motusque laborem
Nulla quies claudit. . . . .
Hos premit, hos relevat, hoc dejicit, erigit illos
Summa rotæ dum Cresus habet, tenet infima Codrus,
Julius ascendit, descendit Magnus, et infra
Sylla jacet, surgit Marius, sed, cardine verso,
Sylla redit. . . . .

lettre, et qui aimait à revêtir d'une forme concrète les idées les plus abstraites, donna à la métaphore de Boèce une réalité artistique. Du XII[e] au XV[e] siècle, toutes les fois qu'on voudra rappeler les brusques changements de

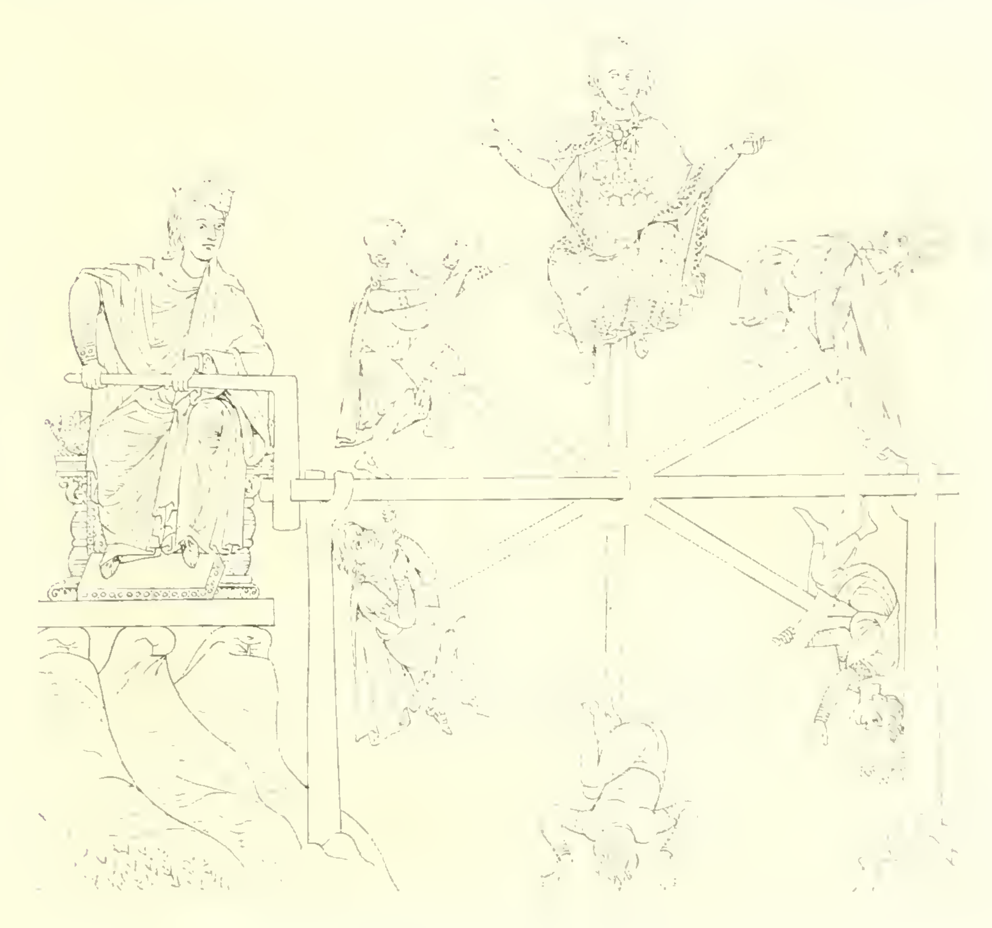


Fig. 58. — La roue de Fortune.
(D'après l'*Hortus deliciarum*, XII[e] siècle.)

la fortune, on représentera cette roue symbolique, où l'humanité monte et descend[1].

Ainsi, la roue de Fortune d'Amiens apporte au chrétien un sujet nouveau de méditations. La royauté que donnent la richesse, la gloire, la puissance, ne

[1] La miniature de l'*Hortus deliciarum* (XII[e] siècle) que nous reproduisons, nous montre la Fortune placée hors de la roue et la faisant tourner (fig. 58). Dans un Boèce manuscrit de la fin du XV[e] siècle, une miniature représente, auprès du philosophe assis dans sa prison et causant avec la Philosophie, la Fortune avec sa roue, où les hommes montent et descendent. (*Boèce* du sieur de la Gruthuyse, miniat. reproduite par Molinier, *les Manuscrits*, 1892, in-12, p. 288.)

dure qu'un instant. Le roi que nous envions est assis sur une roue : demain, un autre l'aura remplacé. Notre travail, notre science, tous nos efforts ne doivent point tendre à la possession de biens aussi fragiles. Il nous faut un point d'appui plus solide : ce monde ne nous le donnera pas et nous ne le trouverons qu'en Dieu.

La fin de tout travail, de toute science, c'est la vertu.

LIVRE III

LE MIROIR MORAL

I. Représentations des vices et des vertus dans l'art du moyen âge. La Psychomachie de Prudence et son influence. — II. La représentation des vices et des vertus affecte des formes nouvelles au XIII[e] siècle. Les douze Vertus et les douze Vices à Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Amiens. — III. La vie active et la vie contemplative : Statues de Chartres.

Nature, science, vertu : tel est l'ordre du *Speculum majus*. Ce sont, qu'on le remarque, les trois mondes de Pascal : monde des corps, monde des esprits, monde de la charité. La pensée chrétienne est si parfaitement une, qu'on la retrouve identique dans tous les siècles. La vertu, enseigne le moyen âge, est supérieure à la science et à l'art : elle est la fin suprême du monde.

Mais, chose curieuse, les artistes de nos cathédrales ont mis parfois ce qu'il y a de plus haut à la place la plus humble. A Paris et à Amiens, les douze vierges pensives qui symbolisent les Vertus ne trônent pas dans les hauteurs du portail, aux côtés des bienheureux et des anges : elles sont assises au niveau de nos yeux pour que nous puissions, en passant, apprendre à les bien connaître. Les mains des générations les ont usées ; la poussière que nos pieds soulèvent sur le seuil monte jusqu'à elles. Elles sont vraiment engagées dans la vie. Il était difficile de mieux faire comprendre que cette perfection que l'Évangile exige de nous, nous pouvons, nous devons y atteindre.

A quelle époque les vertus prirent-elles dans l'imagination chrétienne une forme concrète et vivante ? Quand furent-elles conçues pour la première fois comme de chastes jeunes femmes, belles, simples, héroïques ? — Dès les origines mêmes du christianisme. Elles apparaissent déjà dans le livre du *Pasteur*

d'Hermas sous la figure de vierges. Un peu plus tard, elles seront conçues comme des vierges armées. Il semble que ce soit Tertullien qui, le premier, ait représenté les vertus comme des guerrières luttant dans l'arène avec les vices : « Voyez, dit-il, l'impudicité renversée par la chasteté, la perfidie massacrée par la bonne foi, la cruauté abattue par la pitié, l'orgueil vaincu par l'humilité : tels sont les jeux où, nous autres chrétiens, nous recevons des couronnes[1]. » Africain comme Martianus Capella, qui, plus tard, fera vivre, marcher, parler les sciences, Tertullien ne peut s'empêcher de donner une figure à ce qu'il pense. Le premier, il exprima naïvement une idée profonde. Le christianisme n'a point apporté la paix au monde, mais la guerre ; l'âme est devenue un champ de bataille. L'harmonie que les anciens sages, dans leur ignorance de la vraie nature de l'homme, avaient voulu faire régner en eux, n'est pas de ce monde : tant que nous vivons, les deux hommes qui sont en nous combattent. Le drame, que l'antiquité avait mis dans la lutte de l'homme et d'une fatalité extérieure à lui, n'est pas ailleurs qu'en nous-même.

L'idée d'une bataille intérieure, d'une Psychomachie, n'appartient certes pas à Tertullien, puisque c'est une des idées fondamentales du christianisme ; il n'eut d'autre mérite, en homme d'imagination qu'il était, que de lui donner une forme concrète.

La phrase de Tertullien pourrait servir d'argument au poème de Prudence. La *Psychomachie* raconte en vers virgiliens la bataille des Vertus et des Vices[2] : c'est souvent un centon de l'*Énéide*. Une idée si nouvelle eût mérité une forme plus neuve ; on s'étonne de trouver Prudence à la fois si jeune et si vieux. Mais n'oublions pas que les peintres des catacombes furent obligés, eux aussi, pour rendre toute leur pensée, d'emprunter à l'art classique ses figures traditionnelles.

Tel qu'il est, le poème de Prudence plut infiniment à l'âge suivant. On jugea qu'il avait donné des luttes intérieures un tableau définitif. L'art du moyen âge alla y chercher des inspirations, et c'est à lui que les sculpteurs romans et même les premiers sculpteurs gothiques empruntèrent leurs représentations des Vices et des Vertus. Il est donc nécessaire de faire connaître les épisodes caractéristiques du poème de Prudence.

[1] Tertullien, *De Spectaculis*, XXIX. Voir sur ce sujet Puech, *Prudence*, Paris, 1888, in 8, p. 246.

[2] Prudence, *Patrol.*, t. LX, col. 19 et suiv.

Il nous montre l'armée des Vices et l'armée des Vertus en présence. Des champions sortent des rangs, se provoquent conformément aux règles de l'épopée, et s'attaquent en combats singuliers.

La Foi (*Fides*), la première, avec une généreuse imprudence, s'élance dans la plaine[1]. Elle dédaigne de se couvrir d'une cuirasse et d'un bouclier, et s'avance, la poitrine nue, au-devant de son ennemie, la vieille Idolâtrie (*vetus Cultura deorum*). La lutte est courte : toute blessée qu'elle est, la Foi renverse l'Idolâtrie et lui met fièrement le pied sur la tête.

La Pudeur (*Pudicitia*), jeune vierge à la brillante armure, reçoit le choc soudain de la Débauche (*Libido*)[2]. C'est une courtisane qui brandit une torche fumeuse. La Pudeur renverse la torche d'un coup de pierre[3], et, tirant son épée, égorge la Débauche qui vomit un sang épais comme de la boue, et souille la pureté de l'air en exhalant son âme. Impitoyable comme un guerrier homérique, la Pudeur apostrophe le cadavre de son ennemie, célèbre Judith, en qui la chasteté triompha pour la première fois, puis lave son épée souillée dans l'eau sainte du Jourdain.

La Patience (*Patientia*), grave et modeste, attend de pied ferme l'attaque de la Colère (*Ira*)[4]. Impassible, elle reçoit d'innombrables traits qui sonnent sur sa cuirasse. La Colère s'élance enfin, l'épée à la main, et frappe son ennemie à la tête, mais le casque résiste et l'épée vole en éclats. Hors d'elle-même, la Colère saisit un javelot qui est à ses pieds et se l'enfonce dans la poitrine. Ainsi la Patience triomphe de son ennemie sans même avoir tiré l'épée.

L'Orgueil (*Superbia*), cependant, monté sur un cheval ardent, voltige devant le front de l'armée ennemie[5]. Ses cheveux relevés sur son front ressemblent à une tour; le vent gonfle son manteau. Ce fougueux guerrier apostrophe avec insolence l'armée ennemie, et accuse de lâcheté les Vertus impassibles. Soudain, cheval et cavalier disparaissent dans une chausse-trape que la Fraude (*Fraus*) a creusée sur le champ de bataille. L'Humilité (*Mens humilis*) s'avance alors, prend l'épée que lui tend l'Espérance (*Spes*), et tranche la tête de l'Orgueil. Puis la belle vierge, ouvrant ses ailes d'or, s'élève vers le ciel.

[1] *Psychom.*, v. 22 et suiv.

[2] *Ibid.*, v. 41 et suiv.

[3] Il est probable que cette pierre symbolique désigne Jésus-Christ : ainsi l'entendent les commentateurs.

[4] *Psychom.*, v. 109 et suiv.

[5] *Ibid.*, v. 178 et suiv.

La Luxure (*Luxuria*), les cheveux parfumés, gracieuse et languissante, se présente montée sur un char merveilleux. L'essieu est d'or, les roues sont cerclées d'électrum, et partout brillent les pierres précieuses. La belle ennemie combat d'une manière nouvelle : au lieu de décocher des traits, elle lance des violettes et elle effeuille des roses. A cette vue, les Vertus se troublent, mais la sobriété (*Sobrietas*), armée de l'étendard de la croix, marche au-devant de l'attelage. Les chevaux se cabrent, le char est renversé, la Luxure roule dans la poussière. Tout son cortège l'abandonne : Petulantia s'enfuit en jetant ses cymbales, Amor en abandonnant son arc. D'un coup de pierre, la Sobriété vient à bout de sa faible ennemie.

Pendant ce combat, l'Avarice (*Avaritia*), toujours vigilante, ramasse de ses doigts crochus l'or et les bijoux que la Luxure en déroute a semés sur le sable[1]. Elle les cache dans son sein, puis elle en emplit des bourses et des sacs qu'elle dissimule sous son bras gauche[2]. La Raison (*Ratio*) ose l'attaquer, mais seule elle ne pourrait en triompher; il faut que la Charité (*Operatio*)[3] vienne à son secours. Elle tue l'Avarice et distribue son or aux pauvres.

La bataille semble terminée. La Concorde (*Concordia*), couronnée d'une branche d'olivier, donne l'ordre de rapporter au camp les étendards victorieux[4], mais, pendant qu'elle parle encore, un trait part des rangs ennemis et l'atteint au flanc. C'est la Discorde (*Discordia* ou *Hæresis*) qui refuse de poser les armes. Un nouveau combat s'engage, et la Discorde, vaincue par la Foi, a la langue percée d'un coup de lance.

Les Vertus, enfin victorieuses, élèvent pour célébrer leur triomphe un temple qui ressemble à la Jérusalem nouvelle de l'Apocalypse.

Tel est le poème de Prudence où les écrivains et les artistes sont venus si souvent chercher l'inspiration. Les poètes carolingiens Théodulfe, Walafried Strabo, racontent, en imitant Prudence, la bataille des Vices et des Vertus. Plus tard, Alain de Lille reprend le même sujet : le neuvième livre de son *Anticlau-*

[1] *Psychom.*, v. 455 et suiv.

[2] Les vers méritent d'être cités, car les artistes s'en sont inspirés :

... nec sufficit amplos
Implevisse sinus : juvat infercire crumenis
Turpe lucrum, gravidos furtis distendere fiscos,
Quos læva celante tegit, laterisque ministri
Velat operimento

[3] « Operatio » désigne évidemment « les Œuvres » ou la Charité.

[4] *Psychom.*, v. 645 et suiv.

dianus est rempli tout entier par une psychomachie. Les poetes de langue vulgaire, comme Rutebeuf, travaillent parfois aussi sur le vieux theme[1]. Les théologiens eux-mêmes sont tout pleins du poème de Prudence : la lutte des vertus et des vices leur apparaît comme un drame. Isidore de Séville les met aux prises dans un chapitre de ses *Sentences*[2]. Grégoire le Grand, s'il est vrai qu'il soit l'auteur du traité *De conflictu vitiorum et virtutum* qu'on lui attribue, oppose deux à deux les vices et les vertus, et les fait se défier comme des couples homériques[3]. Vincent de Beauvais reproduit une partie de ce traité, sans doute parce qu'il en admire le mouvement et la vie[4]. Des docteurs aussi graves qu'Hugues de Saint-Victor[5], que Guillaume d'Auvergne[6], se croient obligés, quand ils traitent des vertus, de nous les montrer en action et de les faire parler. Partout c'est Prudence qui a donné l'élan.

Les artistes essayèrent d'assez bonne heure de lutter avec son texte. Le premier manuscrit illustré de Prudence remonte peut-être au siècle même où vivait le poète, car le manuscrit du xe siècle que possède la Bibliothèque Nationale[7] est orné de dessins encore tout antiques d'aspect et visiblement copiés sur un original très ancien. Les vieux dessins, légèrement retouchés et accommodés au goût du jour, reparaissent encore dans un Prudence du xiiie siècle[8].

De toutes les illustrations de Prudence, la plus intéressante, à coup sûr, est celle de l'*Hortus deliciarum*[9]. Les dessins de ce farouche manuscrit, qui ne se rattache en aucune façon à ceux du groupe précédent, nous présentent les Vertus sous l'aspect de chevaliers du xiie siècle ; les vierges guerrieres qui portent dans Prudence la cuirasse d'Énée et de Turnus, sont devenues des barons francs. Elles sont vêtues de mailles de fer, portent le casque à nasal de

1 Rutebeuf, édit. Jubinal, 1839, t. II, p. 56.

2 *Sentent.*, lib. II. *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 658.

3 Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 250.

4 Vincent de Beauvais, *Spec. histor.*, lib. XXII, cap. 1.

5 Hugues de Saint-Victor, *Appendix : De Anima. Patrol.*, t. CLXXVII, col. 185.

6 Guillaume d'Auvergne, *De Moribus*, édit. d'Orléans, 1674, in-fol., t. I, p. 119.

7 Ms. latin 8318, f° 49 et suiv.

8 Bibl. Nat., ms. latin 15158 ; étudier par ex. l'Amour jetant ses flèches (f° 48) et le comparer [illegible] l'Amour du manuscrit 8318, f° 58, v°. Signalons une étude très complète de M. R. Stettiner sur les manuscrits à miniatures de Prudence, *Die illustrirten Prudentiushandschriften*, Berlin, 1895, in-8. Un recueil d'illustrations accompagnant le texte vient d'être publié. Les manuscrits illustrés de Prudence de toutes les bibliothèques de l'Europe ont été classés en familles par M. Stettiner. Il reconnaît lui aussi, derrière les manuscrits carolingiens, un original du ve siècle (p. 152 et suiv.

9 Calques au Cabinet des Estampes (collection de Bastard).

la première croisade, le grand bouclier triangulaire et la large épée. La bataille est rude : on croirait voir quelque tournoi féodal, quelque jugement de Dieu. L'artiste suit le texte de très près et l'illustre épisode par épisode.

C'est sous cet aspect chevaleresque, avec cet équipement guerrier, que se montrent les Vertus aux chapiteaux et aux portails de nos églises romanes. Armées d'une lance, elles foulent aux pieds leur ennemi vaincu qui prend parfois l'aspect d'un monstre. Telles nous apparaissent les Vertus sur un des chapiteaux de l'église Notre-Dame du Port à Clermont[1], à la cathédrale de Tournai, et au portail d'un assez grand nombre d'églises de l'ouest : Notre-Dame de la Coudre à Parthenay, Saint-Hilaire de Melle, Saint-Nicolas de Civray[2], Aulnay[3] et Fenioux dans

Fig. 59 — Psychomachie (Aulnay) (XIIe siècle).

[1] Moulage au Trocadéro.

[2] Willemin, *Monuments français inédits*, pl. XLVII.

[3] R. de Lasteyrie, *Étude sur l'Église d'Aulnay*. *Gazette archéologique*, 1886.

la Charente-Inférieure, Saint-Pompain dans les Deux-Sèvres. A Aulnay (fig. 49), Vertus et Vices sont désignés par leurs noms ; ce sont : Ira et Patientia, — Luxuria et Castitas, — Superbia et Humilitas, — Largitas et Avaritia, — Fides et Idolatria, — Concordia et Discordia. On reconnaît les couples mis aux prises par Prudence. Il ne manque que Pudor et Libido. Mais, pour des raisons de symétrie, à Aulnay, comme partout ailleurs, l'artiste s'est borné à sculpter six couples. Les engagements, si variés dans Prudence, sont représentés de la manière la plus uniforme. Chaque Vertu triomphe de son ennemi de la même façon. Tout détail caractéristique a disparu [1]. Le mouvement de la lutte est remplacé par le calme de la victoire. Ce que le poète a conçu à l'état dynamique, si l'on peut dire, l'artiste l'a réalisé à l'état statique. Telles sont les exigences de la statuaire monumentale, si bien comprises dès le XIIe siècle. Ainsi la turbulence un peu vulgaire des héroïnes de Prudence se fige en une immobilité majestueuse.

Les artistes gothiques furent bien loin de montrer autant de prédilection que les sculpteurs romans pour le poème de Prudence. Ils trouvèrent, comme nous allons le voir, pour représenter les vertus, des images nouvelles. Toutefois, ils n'abandonnèrent pas aussitôt le vieux thème de la Psychomachie. Un des portails de la cathédrale de Laon, œuvre encore archaïque, nous montre dans ses voussures le combat des Vices et des Vertus [2]. L'artiste a pris quelques libertés avec le texte de Prudence : les nécessités de la symétrie l'ont obligé à ajouter un couple de plus aux sept paires de combattants dessinées par le poète. Parfois aussi, il s'est permis de remplacer un Vice ou une Vertu par une autre. Mais il ne s'écarte jamais beaucoup de son modèle auquel il emprunte parfois de petits détails pittoresques. La Débauche, par exemple, tient à la main une torche enflammée avec laquelle elle menace la Chasteté ; l'Avarice serre sa bourse sur son cœur. Les inscriptions, dont plusieurs sont mutilées [3], nous donnent le nom des combattants qui sont : Sobrietas et Hebetatio : Luxuria

[1] On en retrouve quelques-uns dans des œuvres d'art décoratif. Sur la crosse dite de Ragenfroy (XIIe s. probablement ; Willemin, *Mon. franç. inédits*, pl. XXX, et F. de Mély, *Gazette archéol.*, 1888), la Discorde a la langue percée d'un coup de lance, conformément au texte de Prudence. — Sur l'ivoire de Mélisende (XIIe s. ; Cahier, *Nouv. Mél. archéol.*, pl. I), on note la même particularité et plusieurs autres du même genre (la Sobriété brise les dents de la Luxure, etc.).

[2] Façade occidentale, portail de gauche.

[3] Elles ont été relevées avec soin par l'abbé Bouxin, *la Cathédrale Notre-Dame de Laon*, Laon, 1890, in-8, p. 64.

et Castitas; Pati[entia] et Ira; Caritas et Paup[er][1]; Fides et Idolatria; Superbia et [Humilitas]; Violentia et [Mansuetudo (?)]; Largitas et Avaritia. Les statues de Laon datent sans doute des premières années du XIIIe siècle.

Au cours du XIIIe siècle, le poème de Prudence semble perdre peu à peu sa force créatrice. Les artistes en gardent encore quelque souvenir, puisque tel épisode imaginé par le poète latin reparaît encore dans leurs œuvres; mais il est visible que la pensée maîtresse de Prudence, l'idée d'une bataille entre les Vices et les Vertus, va s'affaiblissant. Le porche septentrional de Chartres[2] nous montre la vieille tradition artistique en voie de se transformer. Les Vertus triomphent encore des Vices, mais elles semblent en triompher sans combat: elles les ont sous leurs pieds et ne daignent même plus les regarder. A vrai dire, la bataille est finie, et les Vertus ont dépouillé leur costume de guerre : elles n'ont plus aux mains que des attributs pacifiques[3]. L'artiste n'a pas voulu représenter la bataille, mais la victoire : noble spectacle, à coup sûr, mais qui nous touche de moins près; il semble que les Vertus triomphantes ne soient déjà plus de ce monde[4]. Le choix même des Vertus et des Vices n'est plus celui du poète. A Chartres, nous voyons la Prudence opposée à la Folie, la Justice à l'Injustice, la Force à la Lâcheté, la Tempérance à l'Intempérance, la Foi à l'Infidélité (sous les traits de la Synagogue), l'Espérance au Désespoir, la Charité à l'Avarice, l'Humilité à l'Orgueil. Ce n'est plus ce bataillon un peu désordonné que Prudence semble avoir composé sans choix et où les Vertus n'ont pas de rang certain; à Chartres, nous reconnaissons les quatre Vertus cardinales et les trois Vertus théologales. La nécessité de remplir une place vide et de mettre quatre Vertus dans chaque voussure explique la présence de l'Humilité et de l'Orgueil : choix très heureux d'ailleurs, puisque les théologiens contemporains regardent l'orgueil comme la racine de tous les vices. A quelques traits, toutefois, nous reconnaissons que Prudence n'a pas été tout à fait étranger à cette composition. L'Orgueil, par exemple, roule la tête la première dans le fossé qui s'est ouvert sous ses pas. L'Avarice, non contente d'avoir rempli sa bourse et ses

[1] La Charité n'est pas aux prises avec un vice : elle est représentée avec le pauvre à qui elle fait l'aumône.

[2] Portail de gauche, voussures.

[3] Nous reviendrons sur ces attributs un peu plus loin, quand nous étudierons les caractéristiques des Vertus.

[4] Remarquons qu'elles sont placées, à Chartres, à côté des Béatitudes de l'âme dans la vie éternelle. Nous étudierons ces statues au chapitre du Jugement dernier.

coffres, cache sa richesse dans son sein. Le Désespoir (dans Prudence c'est la Colère) se perce lui-même de son épée.

C'est là une des dernières images, et déjà bien affaiblie, de la Psychomachie. Déjà les artistes avaient imaginé une façon toute nouvelle de représenter les Vices et les Vertus. Toutefois, la région de l'est, l'Alsace, si longtemps attachée aux traditions romanes, si fidèle au passé, conserva longtemps encore le vieux thème. Au portail de la cathédrale de Strasbourg, les Vertus, charmantes figures virginales de la fin du XIIIe siècle, achèvent de leurs lances les Vices renversés sous leurs pieds. A l'intérieur de l'église, un vitrail du XIVe siècle est consacré au combat symbolique de douze Vices et de douze Vertus [1]. Le choix est plus riche et plus méthodique que celui de Prudence : les Vertus cardinales et les Vertus théologales sont accompagnées d'un certain nombre de Vertus accessoires [2]. Le génie des docteurs du moyen âge ne s'était pas appliqué en vain à distinguer, à définir, à classer les vertus.

Au XIVe siècle encore, presque à la fin du moyen âge, l'église de Niederhaslach, en Alsace, nous montre une dernière fois, sculptée au portail et peinte sur verre, la bataille des Vices et des Vertus [3].

II

Dès le XIIe siècle, les théologiens, et après eux les artistes, commencent à voir l'opposition des vices et des vertus sous des aspects nouveaux. Honorius d'Autun, une des sources vives de l'art du moyen âge, se représente la vertu comme une haute échelle qui unit la terre au ciel [4]. Il interprète la vision de Jacob dans un sens moral. Chacun des degrés de l'échelle est une vertu qu'il nomme. Il y en a quinze : patientia, benignitas, pietas, simplicitas, humilitas, contemptus mundi, paupertas voluntaria, pax, bonitas, spirituale gaudium, sufferentia, fides, spes, longanimitas, perseverantia.

[1] Près de l'entrée.

[2] F. de Lasteyrie (*Hist. de la peint. sur verre*, p. 241) a relevé leurs noms ; ce sont : Prudentia et Stultitia ; — Justicia et Iniquitas ; — Sobrietas et Gula ; — Simplicia et Fraus ; — Fides et Idolatria ; — Humilitas et Superbia ; — Caritas et Invidia ; — Largitas et Avaritia ; — Castitas et Luxuria ; — Concordia et Discordia ; — Fortitudo et Acidia ; — Spes et Desperatio.

[3] F. de Lasteyrie, *Ibid.*, p. 263.

[4] Honorius d'Autun, *Scala cœli minor*, col. 869 ; *Speculum Ecclesiæ*, col. 869 (*Patrol.*, t. CLXXII). Il n'est pas l'inventeur de cette métaphore et ne fait qu'imiter saint Jean Climaque.

Il n'était pas facile de réaliser une métaphore aussi peu plastique. Le miniaturiste qui illustra l'*Hortus deliciarum* l'essaya, en s'inspirant d'ailleurs d'un original byzantin. Il représenta fidèlement l'échelle mystique, dont la base s'appuie sur la terre et dont le sommet se perd dans le ciel. Puis, sur cette échelle il mit l'humanité [1] (fig. 50). Les hommes, clercs et laïques, s'élèvent péniblement d'échelon en échelon, pendant que les Vices, qui sont restés sur la terre, les appellent d'en bas. Un lit, qui symbolise la Paresse, les invite à venir se reposer de leurs fatigues; la Luxure leur sourit. L'or dans les corbeilles, les mets dans les plats, les chevaux et les boucliers remuent toutes leurs convoitises. Quelques-uns ne savent pas résister, et, des hauteurs où ils sont parvenus, redescendent d'un saut brusque sur la terre. Mais une femme, sans doute une religieuse, sans rien entendre et sans rien voir, s'élève vers la couronne qui l'attend au sommet. Est-il possible de rendre une



Fig. 50. — L'échelle de la Vertu.
D'après l'*Hortus deliciarum*.

[1] Calque au Cabinet des Estampes (collect. de Bastard).

allégorie plus dramatique? Comme elle dut émouvoir les âmes enfantines des religieuses auxquelles elle était destinée! Et nous-mêmes, aujourd'hui, ne sommes-nous pas touchés par la sincérité que nous y sentons?

Vers le même temps, une autre métaphore se fait jour. Les théologiens du XIIe et du XIIIe siècle, qui étudièrent avec tant d'application la filiation des vices et des vertus, les comparent souvent à deux arbres vigoureux. Hugues de Saint-Victor, qui a présenté un des premiers cette idée nouvelle avec tout son développement, donne un nom à chacune des branches de ces deux arbres [1]. L'un est l'arbre du vieil Adam et a pour racine et tige principale l'orgueil (superbia). Sept maîtresses branches partent du tronc : l'envie, la vaine gloire, la colère, la tristesse, l'avarice, l'intempérance, la luxure. Chacune de ces branches, à son tour, donne naissance à des rameaux secondaires; de la tristesse, par exemple, sortent la crainte et le désespoir. — Le second arbre est l'arbre du nouvel Adam. L'humilité en est le tronc, et les sept branches principales sont les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales. Chaque vertu se subdivise à son tour. De la foi, par exemple, sortent comme des rejetons la chasteté et l'obéissance, de l'espérance la patience et la joie, de la charité la concorde, la libéralité, la paix, la miséricorde. Adam a planté le premier de ces arbres et Jésus-Christ le second; à nous de choisir [2].

Un des livres les plus célèbres du XIIIe siècle, la *Somme le Roi*, écrite en français par le dominicain Frère Lorens pour Philippe le Hardi, dont il était le confesseur [3], présente la pensée d'Hugues de Saint-Victor sous des formes nouvelles.

L'auteur commence lui aussi par nous montrer les deux arbres du bien et du mal; mais, avec un sens plus profond de la nature humaine, il donne pour racine au premier l'amour, c'est-à-dire la charité, et au second la convoitise, c'est-à-dire l'égoïsme [4]. Ainsi, tous les vices naissent de l'amour de soi comme toutes les vertus sortent de l'oubli de soi. Il eût pu s'en tenir à cette belle comparaison, si simple, si vraie. Mais Frère Lorens est de son siècle, il lui faut un symbolisme plus raffiné. Dans la suite de son livre, les sept vertus n'appa-

[1] Hugues de Saint-Victor, *De fructibus carnis et spiritus*. *Patrol.*, t. CLXXVI, col. 997.

[2] Quelques manuscrits représentent les deux arbres, mais d'une façon très schématique. Voir par exemple Bibl. de l'Arsenal, n° 1116 (XIIIe siècle), f. 185.

[3] Voir *Hist. littér.*, t. XIX, p. 397, et P. Paris, *les Mss françois*, t. III, p. 388.

[4] *Somme le Roi*, édit. de Lausanne, 1845, dans le t. IV des *Mémoires et Documents* publiés par la Société d'hist. de la Suisse romande, p. 23.

raissent plus comme les sept branches d'un arbre unique, mais comme sept arbres différents plantés dans un beau verger qui est l'Éden de l'âme. Sept sources limpides (les sept dons du Saint-Esprit) jaillissent au pied des sept arbres et sept pucelles puisent l'eau dans ces sources avec sept vases qui sont les sept demandes du *Pater noster*[1]. Les vices sont également représentés par un symbole nouveau. Frère Lorens croit que les sept têtes orgueilleuses de la bête apocalyptique sont la parfaite image des sept péchés capitaux, et au-dessus de chacune de ces têtes il inscrit le nom d'un vice.

De pareilles conceptions n'ont pas été sans influence sur l'art. Elles expliquent certains dessins énigmatiques des manuscrits du XIIIe siècle. Donnons-en au moins un exemple. Dans le *Miroir de vie et de mort* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, une curieuse miniature représente un grand arbre dont les racines s'étendent au loin[2]. Ces racines offrent cette particularité qu'elles affectent à leur extrémité la forme d'un serpent, et que ce serpent lui-même se termine par une figure de femme. La plupart de ces femmes portent un emblème ou font un geste qui permettrait de les reconnaître quand même leur nom ne serait pas écrit près d'elles. La première (*Radix luxuriæ*) se regarde dans son miroir, la deuxième (*Radix gulæ*) tient un verre à la main, la troisième (*Radix avaritiæ*) ferme un coffre-fort, la quatrième (*Radix acidiæ*) se détourne de l'autel, la cinquième (*Radix iracundiæ*) s'arrache les cheveux, la sixième (*Radix invidiæ*) porte une bête dans son sein, la septième (*Radix superbiæ*)[3] n'a aucun attribut caractéristique. L'arbre, dont les racines sont autant de péchés, s'épanouit magnifiquement : à son sommet une reine est assise, la couronne au front, le sceptre en main, entourée d'oiseaux noirs. Cette figure insolente est comme une anti-Vierge, une Vierge du mal ; les blanches colombes qui reposent sur Marie sont remplacées ici par les noirs corbeaux de l'enfer. Une échelle est appuyée à l'arbre, et, pendant que des musiciens accordent leurs instruments, une femme, vêtue de blanc, pareille à une morte, monte lentement en portant sous son bras le couvercle de son cercueil.

On reconnaît là, savamment amalgamées, plusieurs métaphores chères aux théologiens du XIIe et du XIIIe siècle. L'arbre est évidemment l'arbre du Mal des

[1] *Ibid.*, p. 241. Les manuscrits représentent le verger et les sept pucelles. Voir Bibl. Mazarine, ms. no 870, fo 61, vo.

[2] Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200, fo 164 (le manuscrit est de 1276).

[3] Le nom n'y est pas, mais il est facile à suppléer, car ce sont, comme on peut le remarquer, les sept péchés capitaux.

docteurs, mais conçu un peu autrement. Les vices sont à la racine, et ces racines sont en même temps les sept têtes du dragon de l'Apocalypse. L'échelle nous fait penser à celle qu'Honorius d'Autun dresse entre la terre et le ciel, mais l'une conduit à la vie, l'autre à la mort : ceux qui la gravissent s'imaginent qu'ils vont vivre, et déjà ils sont enveloppés dans leur linceul. — Toutes les idées qu'un esprit cultivé d'alors se faisait du vice et de la vertu, toutes les comparaisons qui couraient dans les écoles ont trouvé là leur expression.

Le grand art monumental ne s'inspira jamais d'un symbolisme aussi subtil : il laissa de pareils raffinements aux miniaturistes. Les sculpteurs du XIII[e] siècle ne représentèrent jamais ni l'arbre des vices, ni l'échelle mystique des vertus. Ils ne revinrent pas davantage à la Psychomachie qui laissa pourtant, comme nous le verrons, plus d'une trace dans leur œuvre [1]. Ils opposèrent, il est vrai, les vertus aux vices, mais d'une façon toute nouvelle. Les Vertus sculptées en bas-relief sont des femmes assises, graves, immobiles, majestueuses : elles portent sur leur écu un animal héraldique qui témoigne de leur noblesse. Quant aux Vices, ils ne sont plus personnifiés, mais représentés en action, dans un médaillon, au-dessous de chaque Vertu : un mari qui bat sa femme figure la Discorde ; l'Inconstance est un moine qui s'enfuit de son couvent en jetant son froc. La vertu est donc représentée dans son essence et le vice dans ses effets. D'un côté, tout est repos ; de l'autre, tout est mouvement et lutte. Le contraste fait naître dans l'esprit l'idée que les artistes ont voulu exprimer : ces calmes figures nous enseignent que seule la vertu unifie l'âme et lui donne la paix, et que hors d'elle il n'y a qu'agitation. Ainsi les artistes du XIII[e] siècle, en abandonnant la Psychomachie chère à l'âge précédent, semblent avoir voulu pénétrer plus avant et traduire une pensée plus profonde. Les sculpteurs romans nous disent : « La vie du chrétien est une lutte » ; — mais les sculpteurs gothiques ajoutent : « La vie du chrétien qui a su faire régner en lui toutes les vertus, c'est la paix elle-même, c'est déjà le repos en Dieu. »

La façade de Notre-Dame de Paris nous offre le plus ancien exemple de ce genre de représentations [2]. On ne peut douter que ce ne soit un artiste de

[1] Par une singularité qui prouve combien on avait de peine à oublier le poème de Prudence, les Vertus de la rose de Notre-Dame de Paris, si calmes, si sereines, ont encore à la main une lance. Voir celles que nous reproduisons plus loin (fig. 58 et 61).

[2] La façade de Notre-Dame de Paris date des premières années du XIII[e] siècle. Les trop rares documents qui permettent d'établir une chronologie sont dans V. Mortet, *Étude hist. et archéol. sur la*

Paris, aidé des conseils d'un théologien, qui ait conçu ce programme nouveau dès les premières années du XIIIe siècle.

Tout restaurés que soient ces bas-reliefs, qui eurent à subir au XVIIIe siècle les maladroites retouches des ouvriers de Soufflot[1], ils doivent être le point de départ de notre étude. La grande rose de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris présente le même sujet, traité d'une façon presque identique[2]. Les bas-reliefs d'Amiens[3] ont été exécutés plusieurs années après ceux de Paris, dont ils reproduisent, à peu de chose près, tous les détails. Ceux de Chartres[4], sculptés dans la seconde moitié du XIIIe siècle, restent parfaitement fidèles au prototype (fig. 51). Un vitrail d'Auxerre[5], à peu près contemporain du porche de Chartres, est moins complet, mais dérive visiblement du même original. Enfin, à Reims, vers la même époque, fut encore exécutée une suite de bas-reliefs des Vices et des Vertus, où l'on retrouve encore, malgré des mutilations et des lacunes, quelques traces de l'idée primitive[6].



Phot. Martin Sabon.

Fig. 51. — La Folie, l'Humilité, l'Orgueil (Chartres, porche méridional).

Étudions ces diverses séries en les complétant et en les éclairant les unes par les autres.

Les bas-reliefs de Paris, d'Amiens et de Chartres, où la pensée a reçu tout son développement, nous offrent exactement dans le même ordre douze Vertus et douze Vices, qui sont : La Foi et l'Idolâtrie : — l'Es-

cathédrale et le palais épiscopal de Paris, Paris, 1888, in-8. — Amiens et les porches de Chartres sont postérieurs.

[1] F. de Guilhermy, *Descript. de Notre-Dame de Paris*, Paris, 1856, in-12, p. 51.

[2] Voir Lenoir, *Statist. monument. de Paris*, t. II, pl. XIX. Cette planche ne mérite pas une confiance absolue, car plusieurs panneaux sont modernes. Heureusement F. de Lasteyrie (*Hist. de la peint. sur verre*, p. 138) nous fait connaître l'état du vitrail avant sa restauration.

[3] Portail occidental, porte du milieu, soubassement. On sait que la cathédrale d'Amiens fut commencée en 1220.

[4] Porche du midi. Les bas-reliefs décorent les piliers du porche. Les porches de Chartres ne furent terminés que vers 1280.

[5] Rose d'une fenêtre du chœur (reproduite dans les *Vitraux de Bourges*, planche d'étude XVIII).

[6] Façade occidentale, portail de droite.

pérance et le Désespoir; — la Charité et l'Avarice; — la Chasteté et la Luxure; — la Prudence et la Folie; — l'Humilité et l'Orgueil; — La Force et la Lâcheté; — La Patience et la Colère; — la Douceur et la Dureté; — la Concorde et la Discorde; — l'Obéissance et la Rébellion; — la Persévérance et l'Inconstance.

Une première question se pose : quelle pensée générale a présidé à ce choix de Vertus? Car il s'en faut qu'elles y soient toutes, et parmi les principales mêmes, il en est qui manquent[1].

Il est facile d'abord de reconnaître que la série commence par les trois Vertus théologales : la Foi, l'Espérance et la Charité, dont saint Paul, le premier, avait défini la nature[2]. Elles sont dans l'ordre même que leur assignent les théologiens ; « car, disent-ils, la Foi pose les fondements de l'édifice spirituel, l'Espérance l'élève et la Charité le couronne », ou encore : « C'est parce que nous croyons que nous espérons, et c'est parce que nous espérons que nous aimons »[3].

Après les trois Vertus théologales nous nous attendons à trouver les quatre Vertus cardinales : Tempérance, Force, Prudence, Justice. Empruntées par saint Ambroise à la *République* de Platon, mais pliées à la pensée chrétienne[4], elles entrent dans la littérature théologique de l'Occi-



Fig. 59. — La Foi et l'Idolatrie (Amiens).

[1] Par exemple, la Justice.

[2] Saint Paul, I, *Corinth.*, XIII, 13.

[3] Pierre le Chantre, *Verbum abbreviatum*. *Patrol.*, t. CCV, col. 71.

[4] Saint Ambroise, *De Paradiso*, cap. III. *Patrol.*, t. XIV, col. 279. Il compare les quatre vertus aux quatre fleuves du Paradis. Le Phison qui roule de l'or est la Prudence, le Gehon qui lave l'Éthiopie (dont le nom signifie impureté) est la Tempérance, le Tigre (en hébreu, le Rapide) est la Force, et l'Euphrate (le Fécond) la Justice. Chacun des quatre âges de l'humanité correspond aussi, pour saint Ambroise, à une vertu. La première époque, d'Abel à Noé, est celle de la Prudence ; la deuxième, d'Abraham à Jacob, est celle de la Chasteté ; la troisième, de Moïse aux prophètes, est celle de la Force ; la quatrième, qui commence à Jésus-Christ, est celle de la Justice. Les fonts baptismaux d'Hildesheim (XIIe siècle) nous montrent les quatre fleuves du Paradis symbolisant, conformément à la doctrine de saint Ambroise, les quatre vertus cardinales. On lit, par exemple, près de l'Euphrate : *frugifer Euphrates est justitia quæ notatur*. Les vertus cardinales sont représentées au-dessus.

dent dès le IVe siècle. Saint Augustin consacre cette division de son autorité[1]; Isidore de Séville et, après lui, Raban Maur la transmettent au moyen âge[2]. Les théologiens qui ont étudié les vertus avec le plus de profondeur, Pierre Lombard au XIIe siècle et saint Thomas au XIIIe, se conforment à la classification reçue. Chacune des trois vertus théologales et des quatre vertus cardinales marque une des divisions de la *Somme*. Saint Thomas s'attache précisément à montrer comment ces sept vertus principales engendrent toutes les autres[3]. Le *Speculum morale*, ajouté au *Speculum majus* de Vincent de Beauvais après la mort de l'auteur, adopte la méthode de saint Thomas et donne, en supprimant une partie de l'appareil scolastique, les résultats auxquels il était arrivé.



Fig. 53. — L'Espérance et le Désespoir (Amiens).

Il semble donc tout naturel de chercher à reconnaître, dans les séries sculptées des Vertus, les Vertus cardinales après les Vertus théologales. Aussi les chanoines Jourdain et Duval, qui, les premiers, s'attachèrent à expliquer les bas-reliefs de la cathédrale d'Amiens, voulurent-ils à tout prix voir la Tempérance, la Force, la Prudence et la Justice à la suite de la Foi, de l'Espérance et de la Charité[4]. Ils raisonnaient en hommes familiers avec l'art du moyen âge et convaincus que les bas-reliefs des cathédrales sont d'impeccables catéchismes de pierre toujours conformes à l'enseignement de l'École. Mais cette fois ils se

[1] Saint Augustin, *De libero arbitrio*, lib. I, cap. XIII. *Patrol.*, t. XXXII, col. 1235, et *De Moribus Ecclesiæ cathol.*, lib. I, cap. XV, même volume, col. 1322.

[2] Isidore de Séville, *Differentiarum*, lib. II, cap. XXXIX et XL. *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 95. — Raban Maur, *Tractatus animæ*. *Patrol.*, t. CX, col. 1109.

[3] Saint Thomas, *Summa theolog.*, sec. secundæ, quæst. I, article I et suiv.

[4] Articles de Jourdain et Duval sur les portails d'Amiens dans *Bulletin monum.*, t. XI, p. 130 et suiv.

trompèrent, et leurs yeux prévenus ne surent pas discerner le véritable sens des figures qu'ils voulaient expliquer.

Dans la suite d'œuvres d'art qui nous occupe, il faut le reconnaître, il n'y a pas la scrupuleuse exactitude dogmatique à laquelle les artistes du moyen âge nous ont habitués. Les neuf Vertus qui accompagnent les trois Vertus théologales paraissent prises et rangées au hasard. Telle Vertu dérivée a le pas sur la Vertu-mère ou même la remplace. La justice, par exemple, ne figure pas dans cet ensemble : on lui a substitué la vertu d'Obéissance qui en dérive.



Fig. 54. — La Colère. Vitrail de Lyon (fragment). (D'après L. Begule.)

Nous nous sommes demandé si sous ce désordre apparent ne se cachait pas un ordre plus profond. Partant de ce fait que la plus ancienne série des douze Vertus et des douze Vices avait été sculptée à Notre-Dame de Paris, nous avons cherché si nous ne trouverions pas la justification d'un pareil choix dans les œuvres des théologiens qui ont appartenu au clergé de la cathédrale à la fin du XIIe ou au commencement du XIIIe siècle. Il y a, en effet, dans l'entente de certaines figures, des particularités qui trahissent la collaboration d'un clerc. Malheureusement, ni le *Livre des sentences* de Pierre Lombard, évêque de Paris à la fin du XIIe siècle, ni le *Verbum abbreviatium* de Pierre le Chantre, qui professa la théologie à l'école de la cathédrale dans le temps même où commençait à s'élever l'église nouvelle[1], ni le traité *De Moribus et de Virtutibus* de Guillaume d'Auvergne, qui monta sur le siège épiscopal de Paris au commencement du XIIIe siècle[2], ne nous ont donné ce que nous cherchions. Nulle trace dans tous ces livres d'une classification des vices et des vertus conforme à l'œuvre d'art que nous voudrions expliquer. Tous les ouvrages consacrés aux vices et aux vertus que le XIIIe siècle vit éclore en si grand nombre : — Sommes dogmatiques, comme celles de Frere Lorens ou de Guil-

[1] Il mourut en 1198.

[2] Guillaume d'Auvergne, élu évêque de Paris en 1228, est mort en 1249 (*Hist. littér. de la France*, t. XVIII, p. 357). Ses œuvres ont été publiées à Orléans en 1674, 2 vol. in-fol.

laume Pérand[1], poèmes en langue vulgaire, comme les petits traités des vices et des vertus[2] et le roman de *Fauvel*[3], enfin simples listes de vertus et de vices opposés deux à deux, comme il s'en rencontre dans les manuscrits[4], — tous ces livres sont conçus autrement, présentent des divisions différentes.

Fig. 55. — La Charité et l'Avarice (Amiens).

Nos recherches ne nous ont donc conduit à aucun résultat : peut-être sera-t-on plus heureux que nous[5]. Nous avons de la peine à croire qu'une œuvre aussi importante que la série des Vices et des Vertus de Notre-Dame de Paris, qui fut jugée digne d'être copiée à Amiens et à Chartres, n'ait pas été sérieusement méditée. Nous nous souvenons du tabernacle d'Or San Michele à Florence, où Orcagna représenta les Vertus en empruntant à saint Thomas sa méthode. Dans ce merveilleux monument où la Scolastique s'est cristallisée en marbre, comme dans le poème de Dante, elle s'est transfigurée en lumière, chacune des Vertus cardinales est accompagnée d'une Vertu accessoire, prise sur la liste dressée par saint Thomas qui révèle une si profonde connaissance des mouvements de l'âme[6]. La Force, par exemple, est flanquée de la Patience et de la Persévérance, la Prudence de la Docilité et de l'Habileté. Si une méthode si

[1] Guillaume Pérand, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 1448.

[2] Par ex. : Bibl. Nat., mss franç. 24429, f° 69, et 17177. Ce sont deux poèmes du XIIIe siècle sur les Vertus.

[3] Les deux livres de *Fauvel*, Bibl. Nat., ms franç. 146 (XIVe siècle).

[4] Voir Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 903, f° 136 (XIIIe siècle).

[5] Nous avions d'abord accepté l'idée émise par l'abbé Lebeuf dans sa description de Notre-Dame de Paris (*Hist. de tout le diocèse de Paris*, édit. Cocheris, p. 9). Il imagine que les douze vertus du portail ont été exécutées d'après une liste qui se trouve dans la vie de sainte Geneviève, patronne de Paris. Mais, vérification faite, nous avons reconnu que la liste et les bas reliefs ne concordent pas. Voici, en effet, les douze vertus énumérées par l'hagiographe (*Acta Sanct.*, *Janvier*, t. I, p. 239, édit. de 1643) : fides, abstinentia, patientia, magnanimitas, simplicitas, innocentia, concordia, caritas, disciplina, castitas, veritas, prudentia.

[6] Voir Surigny, *le Tabernacle d'Or San Michele* (*Ann. arch.*, t. XXVI).

scrupuleuse a présidé, au XIV[e] siècle, à la classification des Vertus à Florence, on a peine à croire qu'à Paris, au XIII[e] siècle, en plein âge théologique, l'ordre en ait été abandonné au hasard[1].

Quoi qu'il en soit, nous devons maintenant étudier les unes après les autres ces images des Vertus et des Vices et essayer, à l'aide de la littérature théologique, d'en expliquer tous les détails.

La Foi, sculptée à la droite de Jésus-Christ, est à la place d'honneur. Assise sur un banc sans dossier, elle tient un écusson sur lequel sont représentés, à Paris une croix[2], à Chartres un calice[3], à Amiens une croix dans un calice[4] (fig. 52). Au porche nord de Chartres, la Foi remplit le calice du sang de l'agneau immolé sur l'autel. La Foi du moyen âge, c'est donc la vertu du sacrifice de Jésus mort sur la croix, mais c'est aussi (comme le prouve le calice) la foi dans la perpétuité de ce sacrifice renouvelé tous les jours miraculeusement sur l'autel. La Foi a donc été représentée par nos artistes conformément à la définition de saint Augustin reprise par Pierre Lombard et acceptée de toute la chrétienté : « La Foi est la vertu par laquelle nous croyons à ce que nous ne voyons pas[5]. » Le sacrement de l'Eucharistie en est le plus parfait symbole.



Fig. 56. — La Charité, vitrail de Lyon (fragment). (D'après L. Bégule.)

Sous la Foi, un homme, à Paris, à Amiens (fig. 52), à Chartres, fait le geste d'adorer une idole velue, qui ressemble à un singe[6]. C'est l'Idolâtrie, car telle est la figure naïve

[1] On voit très bien pourquoi, à Notre-Dame de Paris, il n'y a que douze vertus : c'est qu'il y avait douze places à remplir sous les douze apôtres. Le chiffre douze a été conservé à Chartres, bien que la disposition architectonique fût différente, parce qu'on travaillait d'après un modèle accepté. Mais cela n'explique pas pourquoi telle vertu a été choisie de préférence à telle autre.

[2] La croix a été refaite au XVIII[e] siècle. A l'origine il y avait probablement aussi un calice.

[3] Elle tient la croix à la main.

[4] La Foi de la rose de Notre Dame de Paris porte aussi une croix dans un calice, mais le panneau a été refait. En Italie (porte du baptistère de Florence de Pisano et Campanile), la Foi a aussi la croix et le calice.

[5] Fides est virtus qua creduntur quæ non videntur. *Spec. mor.*, L. I, divis. XVII, pars III, d'après Pierre Lombard.

[6] A Paris, le bas-relief refait au XVIII[e] siècle nous montre un homme adorant une espèce de portrait. A Amiens, des restes de cornes pourraient faire croire qu'il s'agit non d'un singe, mais d'un démon.

que le moyen âge donne aux dieux du paganisme[1]. Dans la pensée des hommes d'alors, les statues des anciens dieux étaient habitées par de dangereux démons qui se manifestaient parfois sous leur forme hideuse; quiconque les adorait adorait Satan lui-même. — Au portail nord de Chartres, une autre pensée est exprimée. La Foi a sous ses pieds la Synagogue aux yeux bandés. Il faut reconnaître là un des épisodes de la lutte dramatique de deux religions, dont l'art du XIIIe siècle s'est, comme nous le verrons, si souvent inspiré.



Fig. 57. — La Chasteté et la Luxure (Amiens).

Lorsque Dante, accompagné de Béatrix, est arrivé à la huitième sphère du Paradis, une voix sort d'une lueur et l'interroge sur l'Espérance. Le poète reconnaît saint Jacques qui, dans une épître célèbre, avait le premier parlé de cette vertu. Et Dante, « empressé comme un écolier qui répond à son maître », donne, sans y changer un mot, la définition qu'il avait lue dans le *Livre des Sentences* de Pierre Lombard : « L'Espérance est une attente certaine de la gloire future que produisent la grâce divine et les mérites antérieurs[2]. » C'est pourquoi à Paris, à Amiens (fig. 53), à Chartres, l'Espérance lève au ciel un regard assuré et tend la main vers une couronne, symbole de la gloire future qui l'attend[3]. Près d'elle se voit un écu, où un étendard surmonté d'une croix est dessiné. Il ne me paraît pas qu'on ait parfaitement compris le sens d'un pareil emblème. Les archéologues y voient un signe de victoire alors qu'il faut y voir un symbole de résurrection. La croix ornée d'un étendard est, en effet, comme on le sait, l'attribut de Jésus sortant du tombeau. Le moyen âge eut l'idée sublime de transformer entre les mains du Sauveur l'instrument d'ignominie en un

[1] Dans le roman de *Fauvel* illustré (Bibl. Nat., ms. franç. 146, XIVe siècle), Idolâtrie tient à la main un singe : f° 12 v°.

[2] Dante, *Paradis*, chant XXV, v. 67-69. P. Lombard, *Sentent.*, lib. III, dist. XXVI : « Est enim Spes certa expectatio futuræ beatitudinis veniens ex Dei gratia et meritis præcedentibus. »

[3] La couronne ne s'est conservée qu'à Amiens. Au portail nord de Chartres, une main sort des nuages pour encourager l'Espérance.

ornement triomphal. Or, la confiance qui éclate sur la physionomie de l'Espérance et dans toute sa personne est fondée justement sur la certitude de la résurrection des corps. Les théologiens, empruntant les propres paroles de l'apôtre saint Jacques dans l'épître déjà mentionnée, font dire à l'Espérance : « Je sais que mon Rédempteur vit et qu'au dernier jour je ressusciterai du sein de la terre et que je serai de nouveau revêtu de ma chair, et que je verrai de mes yeux Dieu mon Sauveur[1]. » Ainsi le bas-relief du moyen âge, au moyen de la couronne et de la croix, veut nous faire entendre dans son langage hiéroglyphique que nous recevrons notre récompense au jour de la résurrection.



Fig. 58. — La Chasteté (rose de Notre-Dame de Paris).

En regard de l'Espérance se voit le Désespoir (fig. 53). C'est tantôt un homme et tantôt une femme[2] qui se tue en se perçant la poitrine d'une épée. Une semblable figure, on ne peut en douter, est traditionnelle et se rattache directement au poème de Prudence. Dans Prudence, nous l'avons vu, c'est la Colère (Ira) qui, désespérée de ne pouvoir triompher de la Patience, se donne la mort. Au XIIIe siècle, les artistes prennent l'habitude d'attribuer au Désespoir ce que le poète dit de la Colère. Certaines œuvres marquent parfaitement la transition. Un vitrail de Lyon, où vit encore l'esprit des hautes époques (fig. 54), montre « Ira » se perçant de son épée en face de « Patientia ». Mais à Auxerre, c'est « Desperatio » qui se tue en regard de « Patientia » ». A Paris, le sculpteur, plus logique que le peintre d'Auxerre, oppose « Desperatio » à « Spes », tout en représentant « Desperatio » comme autrefois on représentait « Ira ».



Fig. 59. — La Luxure (rose de Notre-Dame de Paris).

Arrivons à la plus haute des vertus théologales, à la Charité.

[1] Pierre le Chantre, *Verbum abbreviatum*, col. 271. *Patrol.*, t. CCV.

[2] Paris (rose), Chartres (portail nord), Auxerre (rose).

[3] Guigue et Bégule, *Monogr. de la cathédrale de Lyon*, p. 152 et suiv.

[4] A Auxerre, comme à Lyon, les noms des Vertus et des Vices sont écrits en toutes lettres.

« Maintenant donc, dit saint Paul, ces trois choses demeurent, la Foi, l'Espérance et la Charité, mais la plus grande est la Charité[1]. » Et il définit la Charité en ces termes magnifiques : « Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas la Charité, je suis un airain qui résonne ou une cymbale qui retentit. Et quand j'aurais le don de prophétie, la science de tous les mystères, et toute la connaissance, quand j'aurais même toute la Foi, jusqu'à transporter des montagnes, si je n'ai pas la Charité, je ne suis rien. Et quand je distribuerais tout mon bien pour la nourriture des pauvres, quand je livrerais même mon corps pour être brûlé, si je n'ai pas la Charité, cela ne me sert à rien[2]. »



Fig. 60. — La Prudence et la Folie (Amiens).

Qu'est-ce donc que cette sublime vertu? — C'est l'amour de Dieu et du prochain à cause de Dieu et en Dieu[3]. Ce qui fait la grandeur de la Charité et la met au-dessus des deux autres vertus théologales, c'est qu'elle seule doit subsister dans la vie éternelle. La Foi et l'Espérance sont des vertus qui nous ont été données pour le pèlerinage d'ici-bas (*in via*), au terme du voyage (*in patria*), elles s'évanouiront dans la Charité[4]. La Charité n'est donc pas seulement la plus haute des vertus, elle est, à vrai dire, la vertu unique, et la parole de saint Paul nous devient claire.

Comment le moyen âge a-t-il représenté la reine des vertus? — Avouons-le, nos artistes du XIIIe siècle furent ici au-dessous de leur tâche. La Charité qu'ils nous montrent est tout simplement l'Aumône, qui n'est qu'un effet, et un effet

[1] *I Corinth.*, XIII, 13.

[2] *I Corinth.*, XIII, 1-4.

[3] P. Lombard, *Sentent.*, lib. III, dist. XXVII : « Charitas est dilectio qua diligitur Deus propter se et proximus propter Deum vel in Deo. »

[4] Voir *Spec. mor.*, lib. I, dist. XXII, pars III, c. 244, et Pierre Lombard, *Sentent.*, lib. III, dist. XXVII. On retrouve dans la doctrine de la Scolastique l'écho de la parole de saint Paul : « La Charité ne finira jamais, pas même lorsque les prophéties s'évanouiront et que la science sera abolie. » *I Corinth.*, XIII, 8.

tout extérieur de la Charité[1]. A Chartres[2], à Amiens (fig. 55), au vitrail d'Auxerre, au vitrail de Lyon (fig. 56), la Charité est une femme qui se dépouille de son manteau pour le donner à un pauvre. A Paris[3], elle porte simplement un écusson orné d'une brebis[4]. La brebis est, il est vrai, un touchant symbole de l'oubli de soi. « La brebis, dit Rupert de Tuy, donne sa chair à manger à ceux qui sont forts, son lait à ceux qui sont faibles, elle couvre de sa toison ceux qui sont nus et se dépouille de sa peau pour réchauffer ceux qui ont froid[5]. » Néanmoins, le principal caractère de la Charité, qui est l'amour de Dieu, n'a pas été exprimé par nos artistes français. Les Italiens du XIV[e] siècle surent bien mieux faire sentir la double nature de la Charité. A l'Arena de Padoue, Giotto lui a mis dans une main un cœur qu'elle présente à Dieu pendant que l'autre main s'apprête à puiser dans une corbeille où sont les offrandes destinées aux pauvres[6]. La Charité d'Orcagna au tabernacle d'Or San Michele est mieux conçue encore : elle allaite un enfant et présente à Dieu son cœur enflammé[7]. Ces belles figures expriment toute la parole : « Tu aimeras Dieu de tout ton cœur et ton prochain comme toi-même. » — L'art français est plus près de la terre. Est-ce là un caractère de race? Nos plus grands saints, qu'on y songe, ont été moins des mystiques que des hommes d'action. La Charité qui tend à Dieu son cœur enflammé est du pays de saint François d'Assise; la Charité qui donne son manteau aux pauvres est du pays de saint Vincent de Paul.



Fig. 61. — La Prudence (rose de Notre-Dame de Paris).



Fig. 62. — La Folie (rose de Notre-Dame de Paris).

[1] Le *Speculum morale*, d'après saint Thomas, divise les effets de la charité en intérieurs et en extérieurs. Les effets intérieurs sont la paix, la joie, la miséricorde ; un des effets extérieurs est la bienfaisance. Lib. I, dist. XXVI, pars III.

[2] Porche du sud et porche du nord.

[3] Portail et rose.

[4] Le même écusson se voit aussi à Chartres et à Amiens.

[5] Rupert, *In Eccles.*, lib. I. *Patrol.*, t. CLXVIII, col. 1212.

[6] G. de Saint-Laurent (*Guide de l'art chrétien*, t. III, p. 319 et suiv.) a su le premier expliquer les attributs de la Charité de Giotto.

[7] Surigny, *op. cit.*

A la Charité, ou, pour parler plus exactement, à la Bienfaisance de nos cathédrales est opposée l'Avarice. C'est une femme qui remplit son coffre-fort (fig. 55), ou qui, d'un geste énergique, en rabat le couvercle[1]. Parfois, elle porte la main à son sein pour y cacher son or[2]. On retrouve là l'influence de Prudence[3] : certains traits de la Psychomachie (nous en verrons d'autres exemples) demeuraient profondément gravés dans les esprits.



Fig. 63. — L'Humilité et l'Orgueil (Amiens).

Les deux bas-reliefs qui suivent ont été souvent mal interprétés (fig. 57). Convaincus que les vertus cardinales devaient suivre les vertus théologales, les chanoines Jourdain et Duval crurent se trouver en présence de la Justice et de l'Injustice. M. de Guilhermy, adoptant leur interprétation, expliqua de même les deux bas-reliefs, presque complètement refaits d'ailleurs, de Notre-Dame de Paris. G. de Saint-Laurent fit passer cette explication erronée dans son *Guide de l'Art chrétien*. Des doutes cependant s'étaient élevés de bonne heure ; le comte de Bastard avait émis l'idée que les deux médaillons d'Amiens représentaient la Chasteté et la Luxure[4]. M. Duchalais, dans un article de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, en donna la preuve[5].

Étudions à notre tour ces deux bas-reliefs. A Paris, à Amiens, à Chartres, la Chasteté est une jeune vierge « dont la bouche, comme dit Alain de Lille, n'a pas

[1] Voir l'Avarice de la façade occidentale de la cathédrale de Sens. L'Avarice de Sens est opposée à une admirable figure de la Libéralité (fig. 76) : c'est une reine qui ouvre largement tous ses trésors. Ainsi la décrit Alain de Lille, *Liber de planctu naturæ. Patrol.*, t. CCX, col. 474.

[2] Chartres (aux deux portails), Amiens, Paris (rose). Au portail de Notre-Dame de Paris, l'Avarice, refaite sans intelligence, a l'air de cacher sa main dans un manchon.

[3] .... *Nec sufficit amplos*
Implevisse sinus.

[4] Calques et documents manuscrits du Cabinet des Estampes (collection Bastard de l'Étang), art *Vertus*.

[5] *Bibl. de l'École des Chartes*, t. V, 2[e] série, p. 31.

été baisée[1] ». Elle a sur la tête le voile virginal. D'une main, elle porte une palme et de l'autre un écu où se voit un animal au milieu des flammes. Est-ce une salamandre? M. Duchalais l'a cru, et il n'a pas eu de peine à prouver, les *Bestiaires* en main, que la salamandre, qui, disait-on, vivait dans les flammes et avait même la propriété de les éteindre, était le symbole de la Chasteté. Il eût pu ajouter encore que, pour les naturalistes du XIIIe siècle, la salamandre est un animal qui n'a pas de sexe[2]. Mais, en regardant avec plus d'attention l'animal héraldique de Chartres, d'Amiens et de la rose de Notre-Dame de Paris (fig. 57 et 58), il nous a été facile de reconnaître que c'était un oiseau et non pas une salamandre. Un oiseau environné de flammes ne peut être que le phénix, qui, dès la haute antiquité chrétienne, apparaît comme la figure de l'immortalité. S'il en est ainsi, les attributs de la Chasteté sont très vagues : la palme et le phénix signifient qu'elle trouvera sa récompense dans une autre vie. — Notre explication, nous l'avouons, ne nous satisfait pas pleinement. L'emblème animal, si précis partout ailleurs, a, dans le cas présent, un caractère trop général. Nous ne serions pas éloigné de croire que l'artiste parisien ayant par inadvertance donné à la salamandre la figure d'un oiseau, son erreur a été reproduite à Amiens et à Chartres[3].



Fig. 64. — L'Orgueil (rose de Notre-Dame de Paris).



Fig. 65. — La Lâcheté (rose de Notre-Dame de Paris).

[1] Alain de Lille, *Liber de planctu naturæ. Patrol.*, t. CCX, col. 472. On trouve dans son livre plusieurs descriptions de vertus.

[2] Vincent de Beauvais, *Spec. nat.*, lib. XX, cap. XIII : « In his non est masculinum genus aut femineum. »

[3] Ce qui a pu favoriser une semblable confusion, c'est que la Chasteté est souvent représentée au XIIIe siècle (surtout par les miniaturistes, avec une tourterelle sur son écu. Ainsi nous la montre déjà Alain de Lille, dans son *De planctu naturæ*, et il explique que la tourterelle, privée de son époux, ne daigne pas se consoler par de nouvelles amours. Plusieurs manuscrits de la *Somme le Roi* (Bibl. Mazarine, n° 870, f° 147; Arsenal, n° 6329, f° 167, v°; Bibl. Nat., ms. franç. 938, f° 120, v°) illustrés à la fin du XIIIe siècle et dérivant tous d'un même original copié avec plus ou moins de fidélité, offrent des représentations de la Chasteté conformes à cette donnée. Elle porte, sur une sorte de bouclier rond qu'elle tient à la main, l'image d'un oiseau qui ne peut être qu'une tourterelle. Comme Frère Lorens, dans la *Somme le Roi*, ne parle d'aucun emblème de la Chasteté, il faut admettre que les miniaturistes s'inspiraient d'une tradition d'atelier dès lors parfaitement éta-

Mais, sans insister davantage, étudions le groupe qui fait face à la Chasteté. A Chartres et à Amiens (fig. 57)[1], un jeune homme embrasse une jeune femme qui tient d'une main un sceptre et de l'autre un miroir; à la rose de Notre-Dame de Paris, c'est simplement une femme qui se mire (fig. 59). C'est la Luxure sous les traits d'une courtisane. Le sceptre et le miroir sont évidemment symboliques. Le sceptre exprime la toute-puissance de la femme et sa royauté charnelle. Les sculpteurs du moyen âge signifiaient au moyen du sceptre ce que les conteurs italiens de la Renaissance faisaient entendre par les beaux noms de « Violante » et d' « Imperia », qu'ils donnaient à leurs courtisanes. Quant au miroir, il est l'emblème de la coquetterie de la femme et de son génie de séduction[2]. Les boites à miroir, si finement sculptées dans l'ivoire, que le XIIIe siècle nous a transmises, célèbrent toutes la puissance invincible de la femme : les femmes défendent victorieusement le Château d'Amour, ou reçoivent la soumission de l'amant vaincu qu'elles couronnent de roses[3]. Plusieurs de ces gracieux miroirs appartinrent sans doute à des courtisanes du XIIIe siècle. — Le groupe de Chartres est charmant et d'ailleurs très chaste. Nous sommes dans l'âge courtois par excellence, dans le siècle qui divinisa la femme. Les artistes chargés de nous mettre



Fig. 66. — La Force et la Lâcheté. (Amiens.)

blie. Ainsi pourrait peut-être s'expliquer qu'à Paris, à Chartres et à Amiens un oiseau ait été substitué à une salamandre. — Enfin, il est possible que les artistes du moyen âge se soient imaginé que la salamandre était un oiseau. M. Gaston Paris a bien voulu nous dire qu'il avait trouvé dans les textes plusieurs exemples de cette erreur.

[1] A Paris, le bas-relief de la Luxure, comme d'ailleurs celui de la Chasteté, a été complètement refait. Au lieu de la Luxure, on voit maintenant une femme qui a l'air de tenir une balance.

[2] Au vitrail d'Auxerre, à la rose de Notre-Dame de Paris, au vitrail de Lyon, la Luxure n'a pas d'autre attribut qu'un miroir. Même chose dans une des miniatures de la *Somme le Roi* (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 6329, f° 167, v°). Ailleurs la Luxure a l'air de présenter des chaînes (Bibl. Nat., ms. franç. 938, f° 120, v°, et Mazarine, ms. n° 870, f° 147).

[3] Voir la collection du musée de Cluny et celle du Louvre.

en garde contre elle n'ont pu se résigner à l'avilir. Nous voilà loin des terribles figures de la Luxure sculptées au portail des églises romanes : à Moissac, à Toulouse, des crapauds dévorent le sexe d'une femme nue et se suspendent à ses seins. Le XIII[e] siècle, d'une sensibilité si raffinée, n'eût pu supporter ces brutales images faites pour toucher des âmes encore simples et rudes[1]. Nos artistes sentirent très bien qu'en représentant le vice sous des traits si hideux ils enlevaient toute noblesse à la vertu.

Après la Chasteté vient la Prudence (fig. 60). L'attribut qu'elle porte à Paris, à Chartres, la fait reconnaître au premier coup d'œil. Son écu est décoré d'un



Fig. 67. — Chevalier effrayé par un lièvre.
(B. N. lat., 1328.)

serpent qui parfois s'enroule autour d'un bâton (fig. 61). Aucun blason n'est plus noble, puisque c'est Jésus lui-même qui l'a donné à la Prudence : « Soyez prudents, disait-il, comme des serpents[2]. »

La Folie, qui s'oppose à la Prudence, mérite de nous arrêter un peu plus longtemps. Elle s'offre à nous à Paris[3], à Amiens (fig. 60), à la rose d'Auxerre et de Notre-Dame de Paris (fig. 62), sous les traits d'un homme à peine vêtu, armé d'une massue, qui marche au milieu des pierres et qui parfois reçoit un caillou sur la tête. Presque toujours il porte à sa bouche un objet informe. C'est évidemment là l'image d'un fou que d'invisibles gamins semblent poursuivre à coups de pierres. Cette figure si vivante, qui semble empruntée à la réalité

[1] J'en trouve cependant encore un exemple au commencement du XIII[e] siècle, dans le tympan du jugement dernier provenant de Saint-Yved de Braisne, aujourd'hui au musée de Soissons.

[2] Saint Matthieu, X, 16. — Pierre le Chantre ne manque pas de rappeler cette parole dans l'article qu'il a consacré à la Prudence. *Verbum abbreviat. Patrol.*, t. CCV, col. 305.

[3] La figure de la Folie au portail de Notre-Dame de Paris a été retouchée. Un cornet dans lequel souffle le fou a remplacé l'objet qu'il semblait manger, le bâton est devenu une espèce de flambeau.

quotidienne, a en effet une origine populaire. C'était une vieille tradition au moyen âge de représenter les fous portant à la main une massue, qui deviendra plus tard la marotte, et mangeant un fromage. Plusieurs poèmes en langue vulgaire, et notamment la *Folie Tristan*, nous montrent les fous sous cet aspect [1]. On ne peut douter que les artistes, en imaginant cette figure, ne se soient conformés à la tradition [2].

Après la Prudence et la Folie, viennent l'Humilité et l'Orgueil [3]. L'Humilité a dans ses armes un oiseau. Les bas-reliefs [4] (fig. 63 et 51), les vitraux [5], les miniatures même [6], reproduisent fidèlement cet emblème. On peut affirmer sans crainte de se tromper que l'oiseau est une colombe. « Soyez simples comme des colombes », disait Jésus à ses disciples. Par simplicité, il faut entendre, suivant les commentateurs, la simplicité du cœur qui est l'opposé de l'orgueil. C'est pourquoi saint Bernard a pu dire de la colombe qu'elle était le vrai symbole de l'Humilité.

L'Orgueil nous apparaît sous un aspect qui nous est familier : c'est un cavalier désarçonné par sa monture et qui roule avec elle dans un fossé [7] (fig. 63, 64 et 51). Nous reconnaissons sans peine un épisode de la *Psychomachie*. On voit que les artistes du XIIIe siècle, même quand ils ont voulu innover, ne se sont jamais affranchis complètement de l'influence de Prudence. La figure de l'Orgueil semblait consacrée. Villard de Honnecourt la reproduit dans son *Album* comme un modèle reçu dont on n'a pas le droit de s'écarter [8]. Il écrit dans la marge : « Orgueil, si cume il trébuche », voilà comment l'Orgueil trébuche. Il faut entendre : voilà, quand on sera chargé de faire une figure de l'Orgueil, comment on devra le représenter.

Ici commence la seconde série des Vertus, celle qui, aux portails de Paris et d'Amiens, est à la gauche de Jésus-Christ.

[1] Je dois cette explication à M. Gaston Paris et à mon ami Joseph Bédier.

[2] Cette figure traditionnelle du fou se rencontre dans beaucoup de psautiers et illustre le psaume LIII où il est question de l'insensé (Voir Bibl. Nat., ms. lat. 10434 ; Sainte-Geneviève, n° 2689).

[3] Et non, comme le pensent Jourdain et Duval, la Tempérance et l'Intempérance.

[4] A Amiens, à Chartres (portail sud ; au portail nord de Chartres l'Humilité tient l'oiseau dans sa main. Au portail de Notre-Dame de Paris l'oiseau a été refait, on dirait maintenant un aigle.

[5] Roses de Notre-Dame de Paris et d'Auxerre.

[6] *Somme le Roi*. Bibl. Nat., ms. franç. 928, f° 74. Dans le ms. de la Mazarine (n° 870, f° 89, v°) il y a eu une erreur. L'artiste, par inadvertance, a opposé à l'Orgueil la Virginité, reconnaissable à la Vierge qu'elle porte sur son bouclier et à la licorne qui est à ses pieds.

[7] Dans le vitrail de Lyon, l'Orgueil est précipité dans l'abîme, mais, faute de place, le cheval n'a pas été représenté.

[8] *Album* de Villard de Honnecourt, pl. V.

On reconnait d'abord la Force sous les traits d'un guerrier revêtu d'une cotte de mailles, le casque en tête, l'épée en main (fig. 66). Ce guerrier est une femme, comme le prouve la longue robe qui descend jusqu'à ses pieds. La Force n'est point menaçante : assise sur son siège dans une belle attitude pleine de calme et d'équilibre[1], elle ne provoque personne, elle attend, l'esprit lucide, le regard droit, prête à tout événement. Son bouclier est timbré d'un lion ou d'un taureau. Nulle image de la Force n'a été conçue avec plus de vraie noblesse, nulle n'est plus conforme à la définition des théologiens : « une vigueur de l'âme, qui conduit tout conformément à la raison[2] ». Qu'une telle figure se soit présentée spontanément à l'imagination d'artistes qui vivaient dans des siècles chevaleresques, rien de plus naturel. Le soldat chrétien, disciplinant sa force et la mettant au service de l'Église, apparaissait alors comme le plus haut idéal humain. Ne serait-il pas possible, cependant, de faire sortir cette image de la Force de quelques lignes de saint Paul ? Le chrétien vraiment fort lui semble être un guerrier revêtu des principales vertus comme d'autant de pièces d'armure : « Fortifiez-vous, dit-il, dans le Seigneur... Revêtez l'armure de Dieu afin de pouvoir résister... Prenez la cuirasse de la justice et le bouclier de la foi, .. le casque du salut et l'épée de l'Esprit qui est la parole de Dieu[3]. » Le passage, pris en lui-même, peut ne pas paraître très significatif, car la Force n'est pas nommément désignée ; mais il est remarquable qu'il ait été repris au moyen âge et appliqué spécialement à la vertu qui nous occupe. Hugues de Saint-Victor, dans le *De Anima*, où il fait parler les Vertus tour à tour, met les paroles de



Fig. 68. — La Patience et la Colère (Amiens).

[1] Voir surtout la Force du porche sud de Chartres, si bien pondérée.

[2] *Spec. morale*, lib. I, dist. LXXX, pars III. La définition se trouve déjà dans saint Bernard.

[3] *Ephes.*, VI, 10-18.

saint Paul dans la bouche de la Force[1]. Il se peut donc que l'idée d'armer la Force en chevalier vienne réellement du passage de saint Paul. Le lion représenté sur le bouclier offre un sens très clair. Est-il nécessaire d'accumuler les textes pour prouver que le lion fut, aux yeux des symbolistes du moyen âge, un des types du courage[2]? « Le lion, dit Raban Maur, est par son courage le roi des animaux; le livre des *Proverbes* dit : le lion est la plus courageuse des bêtes, elle ne redoute la rencontre d'aucune[3]. » Au XIIe siècle, le *De Bestiis* répète textuellement les paroles de Raban Maur[4].

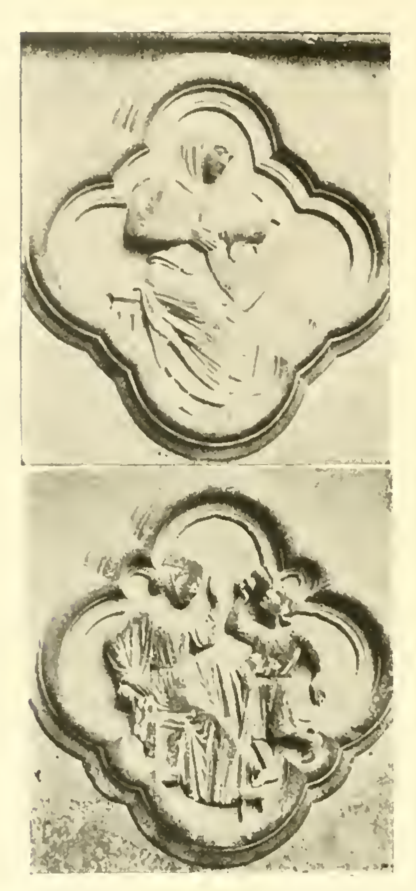


Fig. 69. — La Douceur et la Dureté (Amiens).

La Lâcheté est opposée à la Force. Nos artistes ont représenté à Paris[5] (fig. 65 et 70), à Amiens (fig. 66), à Chartres[6], à Reims, une scène pleine de bonhomie populaire. Un chevalier, pris de panique, jette son épée et s'enfuit à toutes jambes devant un lièvre qui le poursuit : sans doute il fait nuit, car une chouette, perchée sur un arbre, semble pousser son cri lugubre. Ne dirait-on pas un vieux proverbe ou quelque fabliau ? Je croirais volontiers que l'anecdote du soldat poursuivi par un lièvre était au nombre des historiettes que les prédicateurs aimaient à raconter à leurs ouailles. Étienne de Bourbon, il est vrai, ne rapporte rien de pareil; mais on trouve dans Frère Lorens quelque chose qui ressemble fort à notre bas-relief. Il dit en effet, dans la *Somme le Roi*, en parlant du poltron : « Cesti ressemble à celi qui n'ose entrer el sentier de bonne

[1] Hugues de Saint-Victor, *Appendix de Anima*, *Patrol.*, t. CLXXVII, col. 185. L'ouvrage a été contesté à Hugues de Saint-Victor, mais cela n'a aucune importance pour nous.

[2] Le taureau en fut un autre. La Force, à la rose de Notre-Dame de Paris, porte sur son bouclier une tête de taureau.

[3] Raban Maur, *De Universo*, lib. VIII.

[4] *De Bestiis* (attribué à Hugues de Saint-Victor). *Patrol.*, t. CLXXVII, col. 23.

[5] Portail et rose.

[6] A Chartres, le lièvre a presque complètement disparu.

voie pour le limaçon qui li monstre ses cornes[1]. » Une comparaison analogue, répétée mainte fois en chaire, a dû inspirer nos sculpteurs[2].



Fig. 70. — La Lâcheté (portail de Notre-Dame de Paris).

La Vertu et le Vice qui suivent n'offrent pas un sens très clair. La Vertu n'a pas d'autre attribut caractéristique qu'un bœuf sur son écusson (fig. 68). Le Vice est figuré par un homme[3] qui s'avance, l'épée à la main, contre un moine impassible[4] (fig. 68). Suivant l'explication généralement reçue, la Vertu en question serait la Patience symbolisée par le bœuf, le Vice serait l'Impatience[5] ou la Colère ; le laïque qui menace le clerc de son épée pourrait être quelque pénitent indocile qui ne sait pas endurer une réprimande. L'explication est vraisemblable, mais n'est appuyée sur aucun texte. Il y a là quelque chose à trouver ; mais nous avouons n'avoir pas été plus heureux dans nos recherches que nos prédécesseurs.



Fig. 71. — La Dureté (portail de Notre-Dame de Paris).

Les deux bas-reliefs suivants ont fait naître une controverse. Décrivons-les d'abord. La Vertu porte un écu blasonné d'un agneau (fig. 69) ; quant au Vice, il est mis en scène avec vivacité : une dame, qui semble de noble maison, richement vêtue, assise sur un siège ouvragé, accueille d'un coup de pied en pleine poitrine un personnage très humble qui lui présente une coupe (fig. 69 et 71). Les chanoines Jourdain et Duval virent là la Violence opposée à la Douceur. Cette explication, acceptée par

[1] *Somme le Roi*, édit. de Lausanne, p. 126.

[2] Sur la façade de la *maison du miroir*, à Dijon, qui datait du XIII[e] siècle et que nous ne connaissons plus que par un dessin du XVIII[e], on voyait un chevalier combattant contre un escargot (Chabeuf, *Revue de l'art chrét.*, 1899, p. 112 et suiv.). Un manuscrit (B. N. lat. 14284) nous montre le chevalier épouvanté par le lièvre (fig. 67). Le sujet devait être évidemment très populaire.

[3] A Chartres et à Amiens c'est une femme.

[4] A la rose de Notre-Dame de Paris, il semble que ce soit un laïque.

[5] Opinion adoptée par Jourdain et Duval (*Étude sur le portail d'Amiens*), F. de Guilhermy (*Descript. de Notre-Dame de Paris*), Bulteau (*Monogr. de Chartres*).

d'autres interprètes[1], fut contestée par M. Duchalais[2]. Suivant lui, les deux bas-reliefs représentaient Noblesse et Vilenie. En étudiant un manuscrit illustré du poème de *Fauvel*, singulier ouvrage symbolique, où l'on voit le cheval (les bas appétits de notre nature) trôner au milieu d'une cour de Vices, — il avait découvert une miniature du XIV[e] siècle reproduisant avec une exactitude parfaite la scène de violence figurée à Paris[3], à Amiens et à Chartres. Or, cette miniature se trouvait précisément dans le voisinage d'un développement sur la Noblesse et la Vilenie. L'argument semblait assez fort. — En nous reportant au manuscrit de *Fauvel*[4], nous avons pu constater la parfaite similitude de la miniature en question et des bas-reliefs que nous étudions : la même noble dame frappe son serviteur avec une égale brutalité, la coupe n'a pas été oubliée : l'analogie est complète. Mais nous avons reconnu, en lisant le poème, qu'il n'y a aucune raison d'affirmer que la miniature illustre précisément les vers consacrés à la Vilenie. La peinture que le poète fait de ce vice est aussi vague que possible, et ne contient aucun trait, aucun mot qui puisse se rapporter au dessin[5]. Au contraire, les vers qui précèdent immédiatement la miniature, et qui ont l'Ingratitude pour sujet, quoique très vagues aussi, éveillent dans l'esprit une idée analogue à celle qu'a exprimée le dessinateur. On lit en effet :



Fig. 72. — La Concorde et la Discorde (Amiens).

[1] Guilhermy, Bulteau.

[2] *Biblioth. de l'École des Chartes*, t. V, 2[e] série.

[3] Portail et rose.

[4] Bibl. Nat., ms. franç., 146, f° 14, v° (XIV[e] siècle).

[5] Les détails les plus caractéristiques sont les suivants

Elle cuide estre noble et sage
Pour ce qu'elle a grand héritage,
Mais el se deçoit et meserre
Car noblesse n'est pas pour terre.

Ampres li sist ingratitude
Qui est très mauvaise et très rude
Car el ne veust nul recognoistre.

La dame qui récompense d'un coup de pied le serviteur qui lui offre à boire mérite les épithète du poète, et il est vrai de dire d'elle qu'elle « ne veust nul recognoistre », c'est-à-dire qu'elle n'a de reconnaissance pour personne. Il me paraît évident que la miniature a été mise à la place qu'elle occupe pour illustrer les vers sur l'Ingratitude, et non pas le passage sur la Vilenie. Le miniaturiste s'est d'ailleurs servi d'un poncif qui, depuis au moins cent ans, courait d'atelier en atelier : le vieux motif lui parut cadrer tant bien que mal avec le texte de *Fauvel*.

Il est donc probable que, depuis un siècle, la petite scène de la châtelaine et du vassal (dont l'origine ne nous est pas connue) servait à exprimer l'Ingratitude, ou plus exactement la Dureté d'âme, — car la brebis sculptée sur l'écu de la Vertu opposée symbolise plutôt la Douceur que la Reconnaissance. Pour les théologiens, la brebis est la parfaite image de la Douceur, parce qu'elle se laisse prendre sans résistance ce qu'elle a de plus précieux, sa laine et son lait[1]. Tout le moyen âge, à la suite d'Isidore de Séville, rattachait « ovis » à « oblatio[2] ». — Il n'y a donc pas lieu, quoi qu'en ait pu dire M. Duchalais, de modifier les noms proposés par les chanoines Jourdain et Duval, et d'ajouter Noblesse et Vilenie à la liste des vertus et des vices.

La Concorde ou la Paix, reconnaissable à son attribut, s'oppose ensuite à la Discorde. La vertu pacifique porte sur son écu une branche d'olivier (fig. 72[3]). Dans Prudence, on s'en souvient, la Concorde a une couronne de feuilles d'olivier; Alain de Lille, un peu avant le temps où nos bas-reliefs furent sculptés, lui met un rameau d'olivier en fleur à la main[4].

[1] Raban Maur, *De Univ.*, lib. VIII. *Patr.*, t. CXI, col. 201, et Vincent de Beauvais, *Spec. nat.*, lib. XVIII, cap. LXIX et LXX.

[2] Vincent de Beauv. *Ibid.*

[3] M. G. Durand (*la Cathédrale d'Amiens*) remarque qu'à Amiens la branche porte une greffe. Il y a là très probablement une intention symbolique.

[4] *Anticlaud. Patrol.*, t. CCX, col. 502.

Virginis in dextra, foliorum crine comatus,
Flore tumens, fructus exspectans, ramus olivæ
Pubescit...

Au vitrail d'Auxerre, la Concorde, sans attribut, joint les mains devant la croix. Cette Concorde

Une scène d'intérieur figure la Discorde : la femme et le mari se prennent aux cheveux pendant que le pot ou la cruche roulent d'un côté et la quenouille de l'autre[1] (fig. 72). Ne dirait-on pas que Frère Lorens avait notre bas-relief sous les yeux, quand il écrivait dans la *Somme le Roi*, à propos de la colère[2] : « Li tierce guerre que li irous ha, cest a cels qui sont dessous lui, cest a sa fame et a sa meignie, car li homs est aucune foiz si forcenez que il bat et fiert et fame et meignie et enfanz et brise pous et hanaps. » A vrai dire, le théologien et l'artiste puisaient l'un et l'autre dans le riche trésor de la prédication populaire où abondaient les vivantes images de la réalité.



Fig. 73. — L'Obéissance et la Rébellion (Amiens).

Les deux bas-reliefs suivants représentent, l'un, une femme dont l'écu est chargé d'un chameau agenouillé (fig. 73 et 75), l'autre, un homme qui lève la main sur un évêque (fig. 73). Le chameau qui s'agenouille pour recevoir le fardeau est le symbole de l'humilité, de la soumission[3]. La Vertu qui en a décoré son blason est sans aucun doute l'Obéissance[4]. Le Vice opposé ne peut être que la Rébellion. Frère Lorens nous explique en ces termes ce que c'est que Rébellion : « C'est quant li homs est rebelle à ceus qui son bien li veulent ; si on le reprent il se défend, si on le chastie, il se courrouche[5]. » Quels sont ceux qui veulent « le bien de l'homme », qui savent le reprendre, qui ont le droit de le punir, sinon les évêques, les vrais

d'Auxerre nous fait comprendre que la Concorde de Paris, d'Amiens, de Chartres n'est pas une vertu sociale ; elle exprime la concorde de l'âme avec elle-même, la paix intérieure trouvée dans la foi.

[1] Le bas-relief de Notre-Dame de Paris (refait) nous montre une dispute entre deux hommes, mais le médaillon de la rose nous rend une querelle domestique analogue à celle de Chartres et d'Amiens.

[2] Nous suivons le texte du ms. 938 de la Bibl. Nat. (fonds français), f° 16, v°, plus net que celui que donne M. Chavannes (p. 111), d'après le ms. de Lausanne.

[3] Raban Maur, *De Universo*, col. 211. *Patrol.*, t. CXI. « Camelus autem Christi humilitatem significat ».

[4] Et non la Tempérance, comme l'a cru Bulteau (*Monographie de Notre-Dame de Chartres*, t. II, p. 386).

[5] *Somme le Roi*, édit. de Lausanne, p. 64.

chefs spirituels? — La rébellion n'apparait donc, au moyen âge, que sous un seul aspect : la désobéissance à l'Église. L'homme qui lève la main sur son évêque ne se rend pas seulement coupable d'un acte de violence, il entre en conflit avec la raison, avec la loi. La rose de Notre-Dame de Paris offre un curieux détail : l'homme qui se révolte contre l'évêque porte le bonnet conique des Juifs. Il ne peut y avoir de doute sur l'interprétation d'une pensée si familière au moyen âge. Le Juif, qui depuis tant de siècles refusait d'entendre la parole de l'Église, semblait être le symbole même de la révolte et de l'obstination.



Fig. 74. — La Persévérance et l'Inconstance (Amiens).

Enfin, les deux derniers bas-reliefs nous montrent la Persévérance et l'Inconstance. L'idée de mettre à la fin de la série des Vertus la Persévérance, non pas comme la plus humble, mais comme la plus indispensable à conserver jusqu'au bout, n'est pas sans beauté. Honorius d'Autun, nous l'avons vu, faisait lui aussi de la Persévérance le dernier échelon de l'échelle mystique qui conduit au ciel. La Persévérance porte sur son écu une couronne (fig. 74 et 75). « Sois fidèle jusqu'à la mort, dit saint Jean dans l'Apocalypse, et je te donnerai la couronne de vie[1]. » Deux autres attributs, moins clairs à première vue, achèvent de caractériser la vertu de persévérance. Une tête de lion, qui ressemble à une tête coupée, apparait vers le haut de la composition, et sur le bouclier une queue de lion s'étale[2]. Hiéroglyphe naïf : la tête et la queue, c'est le commencement et la fin. L'artiste a voulu nous dire : la persévérance est nécessaire du premier jusqu'au dernier jour.

L'Inconstance est représentée par un moine qui s'enfuit de son couvent en

[1] *Apocal.*, II, 10.

[2] Ces détails sont encore visibles à Amiens et à Chartres. A Amiens, la tête paraît être non une tête de lion, mais une tête de bœuf.

détournant la tête (fig. 74). Il regarde une dernière fois l'église du moutier, ou bien sa cellule ouverte où son froc est resté.

On voit combien ces petites compositions sont complexes. On y trouve des souvenirs de Prudence, des emblèmes empruntés à l'Ancien Testament, à l'Évangile, aux *Bestiaires*, de nombreuses traces de l'enseignement théologique des écoles, des scènes populaires qui ne furent peut-être que des exemples de sermons. Une foule de pensées familières au XIIIe siècle se groupent et s'organisent autour de ces figures des Vices et des Vertus. Sans aucun doute, un clerc expérimenté a dirigé la main des artistes.



Fig. 75. — L'Obéissance et la Persévérance (portail de Notre-Dame de Paris).

L'ensemble fait une œuvre d'une vie morale assez profonde. Les figures des Vertus sont touchantes par leur chasteté et leur modestie. Dans ce terrible monde féodal, où les blasons se hérissent de griffes et de serres, elles ont choisi pour en décorer leur écu (à l'exception de la Force qui a pris le lion) les animaux les plus humbles et les plus doux : la brebis, le mouton, la colombe, le bœuf, le chameau : bêtes des paraboles évangéliques et que le christianisme a comme sanctifiées. Nous retrouvons la charmante pastorale des Catacombes, où s'est complu si longtemps l'imagination des artistes chrétiens.

Nous avons dit que le choix de ces vertus n'était pas conforme aux divisions adoptées par les théologiens; il n'en est pas moins intéressant. L'homme, quel qu'il fût, qui en arrêta la liste, était un vrai chrétien; car il a donné la meilleure place aux vertus les plus humbles, les plus intérieures, les plus cachées : l'humilité, la patience, la douceur, l'obéissance, la persévérance. Préoccupé de la

vie profonde de l'âme, il n'a même pas songé à mettre à son rang une vertu sociale comme la justice. Une âme ornée des vertus qu'il nous propose serait une très belle âme; ce serait celle de quelques-uns des plus grands saints du moyen âge. L'idéal de vie humble, patiente et douce, chrétienne, pour tout dire d'un mot, que conçurent ces siècles de foi, est inscrit encore aujourd'hui au front de nos cathédrales. Notre théologien inconnu se rencontre à peu près avec l'auteur de l'*Imitation*.

Pour sentir tout ce qu'il y a de vie dans l'art du moyen âge, que l'on compare nos glaciales allégories modernes du Courage ou de la Justice à ces petites figures recueillies, d'où se dégage un parfum de sainteté. Elles agissent vraiment par leur chasteté, leur douceur, sur l'âme de quiconque les regarde avec sympathie. Elles semblaient dire à l'homme du moyen âge : « Tes jours passent, tu sens venir la vieillesse, la mort. Regarde-nous : nous ne vieillissons pas, nous ne mourons pas; notre pureté nous conserve une éternelle jeunesse. Accueille-nous dans ton âme si tu veux ne pas vieillir, ne pas mourir. »

III

Mais pour arriver à conquérir ces belles vertus, ne faut-il pas se séparer du monde? Les atteindrons-nous par la vie de tous les jours? — La cathédrale a encore réponse à cette question décisive. La vie active et la vie contemplative, nous dira la cathédrale de Chartres, sont également saintes. Au porche du nord, en effet, tout près du cordon où sont représentées les Vertus, douze charmantes petites figures symbolisent les deux formes de l'activité humaine[1]. A gauche, six jeunes femmes, à la figure souriante, travaillent : l'une lave la laine, l'autre la peigne, une autre broie le lin, une autre le carde, une autre le file, la dernière le met en écheveau. Une grande figure assise, qui a malheureusement disparu au temps de la Révolution[2], complétait et résumait toute la série : elle était en train de coudre et symbolisait la Vie active.

A droite, six statuettes représentent autant de jeunes femmes voilées, occupées à lire, à méditer, à prier. L'une d'elles lève les yeux au ciel dans l'extase.

[1] Avant-dernier cordon.

[2] Voir Bulteau, *Monogr. de Chartres*, II, p. 225.

Une grande statue, également détruite pendant la Révolution, s'élevait au-dessous du cordon sculpté et représentait une femme qui lisait, c'était la Vie contemplative. Peut-être les deux grandes statues figuraient-elles plus expressément Marthe et Marie ou bien Lia et Rachel, qui sont, pour les Docteurs, les symboles familiers de la Vie active et de la Vie contemplative[1].



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 76. — La Libéralité (portail de Sens).

A Chartres, la Vie active a, il est vrai, la place d'honneur, mais on sent que toutes les deux sont égales devant Dieu.

Ainsi — et c'est la conclusion de l'enseignement que donne la cathédrale — que nul ne cherche de prétexte et d'excuse. La vertu est obligatoire et elle est obligatoire pour tous et dans toutes les conditions, car toutes les voies peuvent mener à Dieu.

[1] Voir notamment Honorius d'Autun, *Specul. eccles. Patrol.*, t. CLXXII, col. 1020.

LIVRE IV

CHAPITRE PREMIER

LE MIROIR HISTORIQUE. — L'ANCIEN TESTAMENT

I. L'Ancien Testament considéré comme une figure du Nouveau. Origines de l'interprétation symbolique de la Bible. Les Pères d'Alexandrie. Saint-Hilaire. Saint Ambroise Saint Augustin. Le moyen age. La Glose ordinaire. — II. Les figures de l'Ancien Testament dans l'art du moyen age. Figures se rapportant a Jésus-Christ. Vitraux symboliques de Bourges, de Chartres, du Mans, de Tours. — III. Figures de l'Ancien Testament se rapportant a la Vierge. Le portail de Laon. Influence d'Honorius d'Autun. — IV. Les patriarches et les rois. Leur rôle symbolique. — V. Les Prophètes. Efforts de l'art du moyen age pour représenter les prophéties. — VI. L'arbre de Jessé. Les rois de Juda a la façade de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Chartres. — VII Résumé. Les médaillons symboliques des vitraux de Suger a Saint-Denis. Les statues du portail nord de Chartres.

Jusqu'à présent nous avons étudié l'homme abstrait avec ses vices et ses vertus, avec son génie inventif qui crée les sciences et les arts; nous allons voir maintenant l'humanité agir et vivre, nous arrivons à l'histoire.

La cathédrale raconte l'histoire du monde d'après un plan qui est tout à fait conforme à celui de Vincent de Beauvais. A Chartres, comme dans le *Speculum historiale*, l'histoire de l'humanité se réduit, à peu de choses près, à celle des élus de Dieu. L'Ancien Testament, le Nouveau et enfin la *Vie des Saints* en fournissent tous les éléments. Ces trois livres contiennent tout ce qu'il est nécessaire à l'homme de savoir sur ceux qui ont vécu avant lui. Ce sont les trois actes de l'histoire universelle, et il ne peut y en avoir que trois. Dieu a réglé lui-même l'ordonnance du drame. L'Ancien Testament nous montre l'humanité dans l'attente de la Loi; le Nouveau nous fait connaître la Loi incarnée et vivante; la *Vie des Saints* nous fait assister aux efforts de l'homme pour se

conformer à la Loi. Chacun de ces grands livres marque donc une des époques de l'histoire, et formera l'objet d'un des chapitres de notre étude.

I

L'Ancien Testament, depuis le jour où les mosaïstes de Sainte-Marie-Majeure eurent l'idée d'emprunter à la Bible une série de tableaux historiques, inspira fréquemment l'art du moyen âge. Mais on ne trouve pas avant le XIIIe siècle ces grandes compositions narratives qui embrassent toute l'histoire du peuple de Dieu. Les vitraux de la Sainte-Chapelle, par exemple, forment une illustration complète des différents livres qui composent la Bible depuis la Genèse jusqu'aux Prophètes. Onze verrières immenses, dont quelques-unes comptent jusqu'à cent panneaux, nous montrent, dans une lumière surnaturelle, toute l'histoire des héros de l'Ancienne Loi. Ces innombrables compositions, traitées dans la manière des miniatures, font de la Sainte-Chapelle la plus admirable des Bibles historiées. Au portail méridional de la cathédrale de Rouen, une nombreuse série de petits bas-reliefs offre le même caractère narratif : ici, comme à la Sainte-Chapelle, l'artiste a suivi pas à pas le récit des premiers livres de l'Ancien Testament et il ne s'est arrêté que quand la place lui a fait défaut.

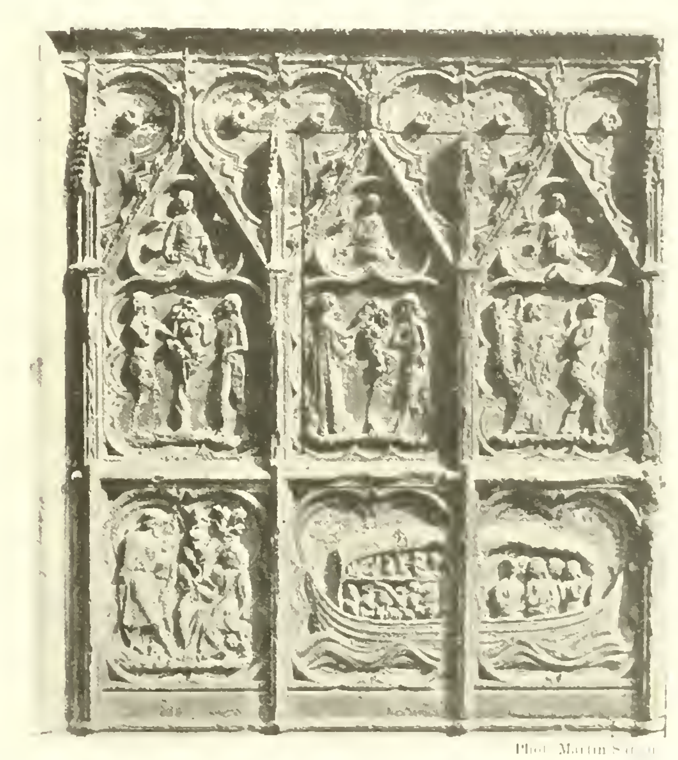
Il serait long, et d'ailleurs parfaitement inutile, de passer en revue toutes les compositions du XIIIe siècle, vitraux et bas-reliefs, où telle partie de la Bible est racontée. Qu'il nous suffise de remarquer que certains sujets touchants et vraiment populaires, comme l'histoire de Joseph, reviennent plus souvent que d'autres[1]. Toutes les compositions consacrées à l'Ancien Testament sont simples, sobres, affectent la forme d'un récit limpide et impersonnel.

Si le moyen âge s'était contenté de ces grands cycles historiques, il n'y aurait pas lieu d'y insister plus longuement, et ce serait assez de les avoir signalés. Mais le XIIIe siècle eut une autre façon — infiniment plus curieuse — de comprendre l'Ancien Testament : au lieu de s'attacher à la lettre, les artistes, la plupart du temps, préfèrent s'attacher à l'esprit. L'Ancien Testament se présente à eux comme une vaste figure du Nouveau. Guidés par les docteurs, ils font choix d'un certain nombre de scènes de l'Ancien Testament et les mettent

[1] Il y a des vitraux consacrés à l'histoire de Joseph, à Chartres, à Bourges, à Auxerre et à la cathédrale de Poitiers.

en rapport avec des scènes de l'Évangile pour en faire sentir la profonde concordance. Là où les vitraux de la Sainte-Chapelle ne nous laissent voir qu'un récit, ceux de Chartres ou de Bourges nous montrent un mystère.

Un pareil système d'interprétation est tout à fait conforme à l'orthodoxie ; mais, depuis le concile de Trente, l'Église, laissant dans l'ombre la méthode symbolique, s'est attachée de préférence au sens littéral de l'Ancien Testament, de sorte que l'exégèse fondée sur le symbolisme, dont les Pères de l'Église font un usage constant, pour ne pas dire unique, est généralement ignorée aujourd'hui. Il nous paraît donc utile d'exposer brièvement une doctrine qui trouva si souvent son expression dans l'art.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 77. — La Genèse (fragment. — Soubassement du portail d'Auxerre).

Dieu, qui voit tout sous l'aspect de l'éternité, a mis entre l'Ancien et le Nouveau Testament une harmonie profonde : l'un n'est que la figure de l'autre. Ce que l'Évangile nous montre à la lumière du soleil, pour parler la langue du moyen âge, l'Ancien Testament nous le fait voir à la clarté incertaine de la lune et des étoiles. Dans l'Ancien Testament la vérité porte un voile ; mais la mort de Jésus-Christ déchira ce voile mystique. C'est pourquoi il est dit dans l'Évangile que le rideau du Temple se fendit du haut en bas à l'heure où Jésus rendit l'esprit[1]. Ainsi l'Ancien Testament n'a de sens que par rapport au Nouveau, et la Synagogue qui s'obstine à l'expliquer en lui-même porte un bandeau sur les yeux[2].

[1] Sur le voile du temple et son symbolisme, voir Honor. d'Autun. *Gemma animæ. Patrol.* t. CLXXII, col. 657.

[2] C'est ainsi, comme nous le verrons, que la Synagogue est représentée dans l'art du XIII[e] siècle

Cette doctrine, qui a toujours été celle de l'Église, est enseignée dans l'Évangile par la bouche même de Jésus-Christ : « Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, dit-il, il faut de même que le fils de l'homme soit élevé [1]. » Ou encore : « De même que Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même le fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre [2]. »

Les apôtres, comme on le voit par leurs Épîtres, enseignèrent aux nouveaux chrétiens la mystérieuse concordance des deux Lois. Saint Paul y insiste tout particulièrement dans son Épître aux Hébreux. Il fait entendre aux Juifs, récemment convertis, et trop attachés encore à la lettre de l'Ancien Testament, que les cérémonies de l'ancienne alliance n'étaient que des figures destinées à faire pressentir l'alliance nouvelle [3]. Il leur explique que Melchisédec, le roi-prêtre, n'est qu'une image du Fils de Dieu, pontife et roi. Plusieurs passages de la première Épître aux Corinthiens, de l'Épître aux Galates, comme aussi quelques versets de la troisième Épître de saint Pierre, nous prouvent que la méthode d'interprétation allégorique fut familière aux apôtres [4].

Mais, c'est à Alexandrie, vers le IIIe siècle, que cette manière d'expliquer la Bible devint décidément un système. Cela n'a rien de surprenant si l'on songe que, dès le Ier siècle, les Juifs d'Alexandrie, tout pénétrés de l'esprit hellénique, ne voyaient déjà dans leur livre sacré qu'un symbole. Philon, pour mettre son système d'accord avec la Bible, faisait dans son commentaire s'évanouir le sens littéral de l'Écriture. Il expliquait la Genèse à peu près comme les stoïciens expliquaient Homère : pour eux, l'*Iliade* et l'*Odyssée* étaient des allégories profondes, où se cachait la plus haute philosophie. Ainsi dans cette ville extraordinaire d'Alexandrie, le génie grec et le génie de l'Orient se combinèrent. Philon, à quelques égards, peut être considéré comme le plus ancien des Pères de l'Église ; on ne peut douter que saint Clément d'Alexandrie et Origène ne soient ses élèves.

C'est dans Origène que l'explication allégorique de l'Ancien Testament apparait pour la première fois comme un système arrêté. Il commence par poser comme un axiome que le sens de l'Écriture est triple ; car l'Écriture est un

[1] Saint Jean, III, 14.

[2] Saint Matthieu, XII, 40.

[3] *Hebreux*, IX et VII, 3

[4] *I Corinth*, X, 6 ; *Galat.* IV, 24. *Petri Epist.* III, 20-21.

composé harmonieux fait, comme l'homme, à l'image de Dieu. De même qu'il y a dans l'homme trois principes, le corps, l'esprit vital et l'âme, de même il y a dans l'Écriture trois sens, le sens littéral, le sens moral et le sens mystique[1]. Mais, ajoute-t-il, tous les passages de l'Écriture ne se prêtent pas à une triple interprétation; dans les uns il convient de s'attacher uniquement au sens littéral, et dans les autres au sens moral ou au sens mystique. Origène se défie surtout du sens littéral; la lettre lui paraît contenir des absurdités et des contradictions d'où sont sorties toutes les hérésies. « Qui est assez stupide, dit-il, pour croire que Dieu, comme un jardinier, ait fait des plantations dans l'Éden, et y ait mis réellement un arbre nommé arbre de vie, capable de tomber sous les sens[2]. » Dans son Commentaire sur la Genèse, il explique que l'Éden n'est pas autre chose qu'une allégorie de l'Église future[3]. A chaque instant, dans ses Commentaires de l'Écriture, la lettre disparaît. A-t-il à expliquer le passage de la Genèse où il est dit que Dieu fit pour Adam et Ève des tuniques avec des peaux de bêtes, il dit : « Quelle est l'intelligence bornée, quelle est la vieille femme qui voudrait croire que Dieu ait égorgé des animaux pour faire ensuite des vêtements à la manière des corroyeurs[3] » Pour éviter une pareille absurdité, il faut entendre, d'après lui, que les tuniques de peau désignent la mortalité qui suivit la faute. « C'est ainsi, ajoute-t-il, que l'on doit apprendre à trouver les trésors cachés sous la lettre[4]. »

Il essaie de justifier une méthode aussi hardie. Le genre d'interprétation qu'il adopte viendrait des apôtres et se serait transmis par la tradition orale jusqu'à son temps. Mais il est bien évident qu'Origène se laisse emporter par sa puissante imagination. A la flamme de son génie, que l'on comparait à la fournaise où se liquéfie la fonte, le sens littéral de l'Écriture s'évanouit. Celse, et tous les esprits médiocres qui, s'attachant à la lettre de l'Écriture, n'y voyaient que contradictions, se trouvèrent confondus; mais Origène lui-même franchit parfois les limites de l'orthodoxie, et risqua, à son tour, de passer pour un hérétique.

L'Occident apprit des Pères de l'Église grecque, et tout particulièrement d'Origène, la méthode allégorique. Saint Jérôme affirme que personne plus que

[1] Περὶ ἀρχῶν, lib. IV. *Patrol. grecque*, t. XI, col. 363.

[2] *Patrol grecque*, t. XI, col. 370.

[3] Εἰς τὴν γένεσιν. *Patr. grecque*, t. XI, col. 99.

[4] *Id.*, *Ibid.*, t. XI, col. 101.

saint Hilaire n'a contribué à la rendre familière au monde latin[1]. Exilé en Asie Mineure par l'empereur Constance, saint Hilaire eut pendant quatre ans le loisir d'étudier le grec et de lire les ouvrages des docteurs de l'Église d'Orient. Revenu en Gaule, il écrivit un *Commentaire sur les Psaumes*, où on retrouve l'esprit d'Origène.

Apportée d'Orient par saint Hilaire, la méthode d'interprétation allégorique ne devint vraiment populaire que grâce à saint Ambroise. C'est par la prédication qu'il répandit la doctrine de saint Clément et d'Origène; car on ne peut douter que ses *Traités* sur Caïn et Abel, sur l'arche de Noé, sur Abraham et sur Isaac, n'aient été, dans leur forme première, des sermons familiers. Dans ses homélies il s'attachait surtout à faire connaître le sens spirituel des Écritures, et il expliquait au peuple tous les mystères de l'allégorie. Nous avons là-dessus le précieux témoignage de saint Augustin : « Souvent, dit-il dans ses *Confessions*, j'entendais avec joie Ambroise dire au peuple dans ses entretiens familiers : « La lettre tue et l'esprit vivifie. » Et il interprétait dans un sens spirituel les passages qui, pris à la lettre, semblaient être une exhortation au vice[2]. » C'est de la sorte que saint Ambroise triompha des dernières résistances de saint Augustin qui se retranchait encore derrière les difficultés de la Bible.

Saint Augustin, à son tour, reprit la méthode de son maître. Il la fit connaître au monde chrétien tout entier. Mais, en même temps, il posa pour les siècles à venir le principe fondamental de l'exégèse symbolique, c'est que le sens littéral, si souvent dédaigné par Origène, est sacré. « Frères, dit-il, avant toutes choses, je vous avertis, au nom de Dieu, de croire, quand vous entendez lire l'Écriture, que les choses ont eu lieu réellement comme il est dit dans le livre. N'allez pas enlever à l'Écriture son fondement historique, sans quoi vous bâtiriez en l'air. Abraham a réellement existé, et il a eu vraiment un fils de sa femme Sara... Mais Dieu a fait de ces hommes comme les hérauts de son Fils qui allait venir. C'est pourquoi dans tout ce qu'ils ont dit, dans tout ce qu'ils ont fait, on peut chercher le Christ, on peut trouver le Christ. Tout ce que l'Écriture dit d'Abraham est réellement arrivé, mais c'est en même temps une figure prophétique. L'Apôtre nous l'enseigne lui-même : « Il est écrit, dit-il « (Galat., IV, 22-24) qu'Abraham eut deux fils, l'un de la servante, l'autre de la « femme libre; c'est là une allégorie : l'une des femmes est l'Ancien Testament

[1] Saint Jérôme, *Epist. ad Vigilant.*, LXI. *Patrol.*, t. XXII, col. 603.

[2] *Confess.*, lib. VI, cap. IV.

« et l'autre le Nouveau[1]. » — Saint Augustin n'admet donc pas que la lettre de l'Écriture puisse s'évanouir : il veut au contraire que la réalité historique soit la base solide de l'allégorie. Il a écrit son long *Commentaire de la Genèse suivant la lettre* pour établir que les faits, s'ils peuvent donner lieu à une foule d'interprétations mystiques, ne s'en sont pas moins passés comme le livre sacré le raconte. Le principe posé, il n'a pas craint de faire un usage constant de la méthode allégorique. La *Cité de Dieu* est toute pleine d'explications mystiques. C'est l'arche de Noé qui devient une figure de Jésus-Christ en croix, parce que le corps de l'homme est six fois plus long que large, et que ce sont là précisément les dimensions de l'arche[2] ; c'est Noé lui-même dont la nudité symbolise la passion du Sauveur[3] ; c'est Abraham sacrifiant Isaac pour faire pressentir le sacrifice du Fils de Dieu[4] ; c'est Saül rejeté par Dieu et remplacé par David pour nous laisser entendre qu'à l'Ancienne Loi succédera une Loi Nouvelle[5]. Une phrase de la *Cité de Dieu* pourrait servir d'épigraphe à tous les travaux d'exégèse de saint Augustin : « L'Ancien Testament, dit-il, n'est pas autre chose que le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau n'est pas autre chose que l'Ancien dévoilé[6]. »

Le même genre d'explication se trouve dans ceux de ses sermons où il commente quelque passage de l'Ancien Testament. Voici, par exemple, comment il expliquait au peuple d'Hippone l'histoire de David et de Goliath. « Frères, dit-il, vous voyez ici aux prises, d'un côté, le démon figuré par Goliath, et de l'autre Jésus-Christ figuré par David. David prit cinq pierres dans le torrent, les mit dans le vase qui lui servait à recueillir le lait des brebis, et, ainsi armé, il marcha contre son ennemi. Les cinq pierres de David représentent les cinq livres de la Loi de Moïse. La Loi, à son tour, renferme dix préceptes salutaires d'où découlent tous les autres. La Loi est donc figurée à la fois par le nombre cinq et par le nombre dix. Voilà pourquoi David combat avec cinq pierres, et chante, comme il dit, avec un instrument à dix cordes. Et remar-

[1] *Sermo* II. *Patrol.*, t. XXXVIII, col. 30.

[2] *Civit. Dei*, lib. XV, cap. xxvi.

[3] *Ibid.*, lib. XVI, cap. ii.

[4] *Ibid.*, lib. XVI, cap. xxxii.

[5] *Ibid.*, lib. XVII, cap. iv.

[6] *Ibid.*, lib. XVI, cap. xxvi. « Quid enim quod dicitur Testamentum Vetus nisi occultatio Novi. Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelatio ? » Voir aussi son traité *Contra Faustum*, *Patrol.*, t. XLII.

quez qu'il ne lance pas les cinq pierres, mais une seule : cette pierre unique c'est l'unité qui accomplit la Loi, c'est-à-dire la Charité. Remarquez encore qu'il prit les cinq pierres dans le lit du fleuve. Que représente le fleuve, sinon le plus léger et inconstant que la violence des passions entraîne dans la mer du siècle? Or, tel était le peuple Juif. Il avait reçu la Loi, mais il passait par-dessus, comme le fleuve coule par-dessus les pierres. Le Seigneur prit donc la Loi pour l'élever jusqu'à la grâce, comme David prit les pierres dans le lit du fleuve et les mit dans le vase à lait. Et quelle figure plus juste de la Grâce que l'abondante douceur du lait[1]? »

Les rapprochements ingénieux, surprenants abondent dans saint Augustin. Il ne les donne d'ailleurs que pour des essais, et il se garde bien de les imposer comme des dogmes : « Nous sondons, dit-il, comme nous pouvons, les secrets de l'Écriture. D'autres le feront avec plus de succès : mais il y a une chose certaine, c'est que tout cela n'a pas été écrit sans mystère[2]. »

Après saint Augustin, saint Grégoire le Grand, le dernier des Pères de l'Église, ajouta encore au fonds déjà si riche des explications mystiques. Dans son fameux Commentaire du livre de Job, qui fut si célèbre au moyen âge, il use continuellement de la méthode allégorique.

L'immense travail symbolique des premiers siècles chrétiens fut accepté avec respect par le moyen âge, qui n'y changea rien et y ajouta fort peu.

C'est Isidore de Séville qui résuma pour les siècles barbares qui allaient venir tous les commentaires des Pères de l'Église. Ses *Quæstiones in Vetus Testamentum* sont un des anneaux essentiels de l'immense chaîne de la tradition catholique. Il déclare dans la préface que, pour écrire son Commentaire, il a puisé largement dans Origène, dans saint Ambroise, dans saint Jérôme, dans saint Augustin, dans Fulgence, dans Cassien, dans saint Grégoire. Il condense dans son manuel toute la science des anciens docteurs; mais il est séduit avant tout par leurs explications allégoriques : il compare l'écriture à une lyre dont les cordes ont une résonance infinie.

Pour rendre plus sensible encore le caractère mystique de la Bible, il écrivit un petit mémento intitulé : *Allegoriæ quædam Scripturæ Sacræ*, qui est une sorte de clef de l'Écriture Sainte. Il y énumère les principaux personnages de l'Écriture en indiquant brièvement, d'après les Pères, dans quel sens chacun

[1] *Sermo* XXXII, cap. x et xi.

[2] *Civit. Dei*, lib. XVI, cap. xxxii.

d'eux figure le Messie. Adam, Abraham, Moïse, apparaissent comme des signes sacrés. Tous les patriarches, tous les héros, tous les prophètes deviennent les lettres d'un alphabet mystérieux avec lesquelles Dieu écrit dans l'histoire le nom de Jésus-Christ.

Les livres d'Isidore de Séville ont donné une forme définitive aux Commentaires mystiques de l'Ancien Testament. Les écrivains du moyen âge répéteront pendant des siècles les interprétations allégoriques trouvées par les Pères, et désormais consacrées. Le « torrent des docteurs », comme parle le XIIIe siècle, roule sans cesse la même doctrine. On est surpris, quand on parcourt les Commentaires sur l'Écriture de Bède le Vénérable ou de Raban Maur, de voir combien il y a peu d'originalité dans leurs livres. Ils copient les Pères de l'Église, à moins qu'ils ne copient simplement Isidore de Séville. On sent bien d'ailleurs que leurs Commentaires ne sont que des ouvrages faits pour l'enseignement et où ils ne se piquent d'aucune espèce de nouveauté. Ils mettent au contraire tout leur soin à rester scrupuleusement fidèles à la tradition.

De l'école de Raban Maur sortit, au IXe siècle, le livre qui séduisit le plus le moyen âge par ses qualités d'exactitude, et qui fut célèbre jusqu'à la Renaissance sous le nom de *Glose ordinaire*[1]. Walafried Strabo, qui en est l'auteur, n'eut d'autre prétention que d'être un habile compilateur. Les explications allégoriques qu'il donne de chaque verset de la Bible sont tout à fait conformes à la tradition ; il se contente même la plupart du temps de citer textuellement les Pères de l'Église, ou encore Isidore de Séville, Bède et Raban. La vogue dont a joui la *Glose ordinaire*[2] en fait pour nous un livre précieux : il peut tenir lieu, à lui seul, de presque tous les autres commentaires du moyen âge. Les ouvrages du même genre qui furent écrits au XIe et au XIIe siècle n'y ajoutent pas grand'chose. C'est la même doctrine, avec un peu plus de développements, qu'on trouve dans les *Allegoriæ in Vetus Testamentum*, œuvre anonyme de l'école de Saint-Victor[3]. C'est la même doctrine encore, condensée, cette fois, en vers mnémotechniques, qu'on rencontre dans l'*Aurora* de Pierre de Riga,

[1] *Patrol.*, t. CXIII et CXIV. Voir aussi la grande édition d'Anvers, 1634, plus complète.

[2] « Pour le XIIe siècle, disent les Bénédictins dans leur *Hist. littér. de la France*, toute l'intelligence de l'Écriture devait être dans la *Glose ordinaire*. » *Hist. littér.*, t. IX, p. 214. M. Samuel Berger remarque qu'au XIIIe siècle les commentaires de la Bible française sont empruntés en grande partie à la *Glose ordinaire* de Walafried Strabo (*La Bibl. française au moyen âge*, Paris, 1884, in-8, p. 1...).

[3] *Patrol.*, t. CLXXV. Ouvrage attribué longtemps à Hugues de Saint-Victor.

chanoine de Reims, à la fin du XIIe siècle[1]. On pourrait citer une foule d'autres noms.

Il serait évidemment puéril d'affirmer que les clercs qui dirigèrent les artistes ont consulté tel commentaire plutôt que tel autre pour interpréter la Bible ; cependant on peut croire que la *Glose ordinaire*, manuel d'enseignement commode, répandu dans toutes les écoles monastiques et épiscopales, leur a servi le plus souvent. Dans tous les cas, un tel livre reste un des plus précieux que nous ait transmis le moyen âge, puisqu'il permet de résoudre presque toutes les difficultés qu'offrent les représentations allégoriques de la Bible.

Ainsi au commencement du XIIIe siècle, au moment où les artistes décoraient les cathédrales, les docteurs enseignaient du haut de toutes les chaires que l'Écriture était à la fois une histoire et un symbole. Il était admis alors que la Bible pouvait s'interpréter dans quatre sens différents : le sens historique, le sens allégorique, le sens tropologique, le sens anagogique. Le sens historique faisait connaître la réalité des faits, le sens allégorique montrait dans l'Ancien Testament une figure du Nouveau, le sens tropologique dévoilait une vérité morale qui se cachait sous la lettre de l'Écriture, enfin le sens anagogique, comme le nom l'indique, laissait entrevoir par avance les mystères de la vie future et la béatitude éternelle. Le nom de Jérusalem, par exemple, qui revient si souvent dans les Livres saints, pouvait recevoir, suivant les cas, une de ces quatre interprétations. « Jérusalem, dit Guillaume Durand, c'est, dans le sens historique, la ville de la Palestine où se rendent maintenant les pèlerins ; dans le sens allégorique, c'est l'Église militante ; dans le sens tropologique, c'est l'âme chrétienne ; dans le sens anagogique, c'est la Jérusalem céleste, la patrie d'en haut[2]. » Tous les passages de la Bible n'étaient pas susceptibles d'une quadruple interprétation. Quelques-uns ne pouvaient s'entendre que dans trois sens. L'histoire des souffrances de Job, par exemple, avait d'abord la valeur d'un fait historique, c'était ensuite une allégorie de la Passion de Jésus-Christ ; enfin, dans le sens anagogique, c'était une figure des épreuves de l'âme chrétienne[3]. D'autres passages ne comportaient que deux explications et beaucoup devaient être simplement entendus à la lettre.

[1] *Patrol.*, t. CCXII.

[2] Guillaume Durand, *Ration. Proem.*, 12.

[3] Hugues de Saint-Victor, *De scripturis et script. sacris*, cap. III. *Patrol.*, t. CLXXV, col. 10 et suiv.

Telle fut la méthode adoptée par l'École[1]. On a vu par tout ce qui précède que le moyen âge, en pareille matière, ne fit que se conformer à la tradition des premiers siècles. Il ne fut ni plus hardi ni plus subtil que les Pères de l'Église. L'interprétation allégorique de la Bible est donc tout simplement une partie de la tradition chrétienne.

Il était nécessaire de rappeler brièvement cette filiation d'idées, pour faire comprendre sous quelles influences furent créées les œuvres d'art si curieuses que nous avons à examiner.

II

Les artistes chrétiens eurent d'assez bonne heure l'idée de choisir dans l'Ancien Testament un certain nombre de passages célèbres, que les commentateurs interprétaient comme des figures du Nouveau. Dès les temps mérovingiens, les peintres opposèrent les deux Testaments pour l'instruction des fidèles. Bède le Vénérable, dans sa *Vie des saints abbés de Weremouth*, raconte que Benoist Biscop était allé à Rome demander des tableaux pour décorer les églises de ses monastères. Or, les tableaux qu'il rapporta étaient groupés de telle sorte qu'une scène de l'Ancien Testament était expliquée par une scène du Nouveau. Isaac portant le bois du sacrifice était en face de Jésus portant sa croix, et le serpent d'airain élevé par Moïse dans le désert faisait pendant à Jésus crucifié[2]. On reconnaît les concordances familières aux interprètes de la Bible. Dans l'église du palais d'Ingelheim, des peintures carolingiennes représentaient douze scènes de l'Ancien Testament mises en opposition avec douze scènes du Nouveau[3]. Les artistes du XIII[e] siècle qui se complurent aussi, comme nous allons le voir, à opposer les deux Testaments, avaient donc derrière eux une longue tradition.

Les œuvres les plus importantes que l'art gothique ait consacrées à la concordance des deux Testaments sont des vitraux[4]. Les verrières célèbres de

[1] Cette méthode se résumait en deux vers mnémotechniques qui furent très célèbres au moyen âge :

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.

[2] *Vita beat. abbat. Wiremuthens.* Patrol., t. XCIV, col. 720.

[3] Ermoldus Nigellus, *In honor. Ludovic.*, lib. IV, v. 191-282. Sur ce sujet voir F. Piper, *Ueber den Christlichen Bilderkreis*, Berlin, 1852, in-8, p. 36 et suiv. Voir aussi Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, et, du même, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*, Wien, 1896.

[4] Les sculpteurs ne nous ont laissé en ce genre qu'une œuvre importante, ce sont les statues intérieures

Bourges[1] (fig. 78), de Chartres, du Mans, de Tours, de Lyon, de Rouen, exposent toutes la même doctrine d'une façon presque identique. Les grandes pages symboliques que nous allons étudier sont presque toujours disposées de la même façon : un médaillon central montre la réalisation du fait, tandis que les médaillons adjacents en font voir la figure[2].

C'est autour du grand drame de la Passion que se groupent de préférence les représentations mystiques empruntées à l'Ancien Testament. Près de Jésus portant sa croix, nos verrières du XIIIe siècle placent Isaac portant le bois de son sacrifice, les Juifs marquant du *tau* mystérieux la porte de leurs maisons, la veuve de Sarepta ramassant, en présence du prophète Élie, deux morceaux de bois, enfin le patriarche Jacob bénissant les deux fils de Joseph, Éphraïm et Manassé.

Ces scènes de l'Ancien Testament sont, en effet, autant de figures où les commentateurs nous font apercevoir la croix de Jésus-Christ. — La *Glose ordinaire* nous apprend d'abord qu'Isaac est une figure du Fils de Dieu, comme Abraham est une figure de Dieu le Père. Dieu, qui devait donner son Fils pour les hommes, a voulu laisser entrevoir le grand sacrifice au peuple de l'Ancienne Loi. Tout le passage de la Bible, où le sacrifice d'Abraham est raconté, est rempli de mystères. Chaque mot doit être pesé. Par exemple, les trois jours de marche qui séparent la demeure d'Abraham du mont Moria signifient les trois âges du peuple juif, d'Abraham à Moïse, de Moïse à Jean-Baptiste, de Jean-Baptiste au Seigneur. Les deux serviteurs qui accompagnent Abraham sont les deux fractions du peuple juif, Israël et Juda. L'âne qui porte les instruments du sacrifice, sans savoir ce qu'il fait, est la Synagogue ignorante. Enfin, le bois qu'Isaac a chargé sur son épaule est la croix même de Jésus-Christ[3].

Le signe tracé par les Juifs sur la porte de leur maison avec le sang de l'agneau était regardé aussi comme une figure de la croix. Les commentateurs avaient l'habitude de rapprocher le passage en question, qui se trouve dans

de la cathédrale de Reims (portail de gauche en entrant). Il n'y a, il est vrai, que les figures, non les réalités (Abraham et Isaac, Moïse et le serpent, les Israélites marquant leurs portes du tau, la veuve de Sarepta).

[1] Les pages qui suivent deviendront plus claires si le lecteur se reporte sans cesse à la figure 78.

[2] Ces vitraux symboliques ont été reproduits par Cahier et Martin dans les *Vitraux de Bourges*. Il faut consulter, outre la belle dissertation de Cahier dans les *Vitraux de Bourges*, les *Mélanges archéol.* du P. Cahier (*Curiosités mystér.*, p. 91 et suiv.) ; les *Annales Archéolog.*, t. XVIII (*Étude sur la Croix de Saint-Bertin*) ; enfin le *Guide de l'art chrétien*, de G. de Saint-Laurent, t. IV, p. 59 et suiv. — A l'étranger : *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1893, p. 82 et suiv.

[3] *Glose ordin.*, lib. Genes., cap. XXII, v. 4, 5, 8.

l'*Exode*, d'un passage d'Ézéchiel, où le prophète annonce qu'il a vu l'ange de Dieu marquer les justes au front de la lettre *tau*. On pensait que le *tau* d'Ézéchiel devait être précisément le signe que les Juifs avaient dû tracer, en Égypte, sur la porte de leurs maisons. Comme d'autre part la lettre *tau* (T) offrait quelque ressemblance avec la croix, on en avait conclu que ces deux passages faisaient allusion à la croix de Jésus-Christ[1].



Fig. 78. — Vitrail symbolique de Bourges.

Le médaillon du prophète Élie et de la veuve de Sarepta préfigure encore le même mystère. Élie, chassé par les Juifs, est envoyé par le Seigneur dans le pays des Gentils, chez une veuve de Sarepta, au territoire de Sidon. Quand il arrive chez elle, la veuve vient de puiser de l'eau et elle est en train de ramasser deux morceaux de bois. Dans ce récit il n'est rien qui ne soit symbolique. Élie, chassé par les Juifs, et plus tard enlevé au ciel sur un char de feu, est une figure de Jésus-Christ. La veuve de Sarepta est l'Église des Gentils accueillant le Sauveur que la Synagogue n'a pas voulu reconnaître. Elle a puisé de l'eau pour marquer qu'elle croira désormais à la vertu du baptême, et elle assemble deux morceaux de bois pour exprimer qu'elle attend tout son salut de la croix[2]. C'est pourquoi l'artiste de Bourges (fig. 78) et l'artiste du Mans ont mis entre les mains de la veuve de Sarepta, non pas deux morceaux de bois, mais une croix véritable.

[1] *Glose ordin.*, lib. Exod., cap. XII, v. 7.

[2] *Glose ordin.*, Reg., XVII, 8-15.

Le portement de croix est accompagné, au Mans et à Tours, d'une quatrième scène symbolique : la bénédiction des fils de Joseph, Éphraïm et Manassé, par le patriarche Jacob. Il faut reconnaître encore là, avec les interprètes, une figure de la croix ; Jacob, en effet, bénit ses petits-fils « en mettant les bras en croix », comme le dit le texte biblique : circonstance qui a paru mystérieuse à tous les commentateurs[1]. — Le peintre verrier de Bourges a reproduit la même scène, mais il l'a mise tout en haut du vitrail, à la place d'honneur (fig. 78). Il semble avoir voulu exprimer par là une pensée plus générale et plus profonde que les artistes du Mans et de Tours. Les Pères faisaient observer que Jacob, en bénissant ses petits-fils, les bras en croix, avait voulu marquer qu'il préférait le cadet à l'aîné : car c'est sur Éphraïm, le plus jeune, qu'il avait mis sa main droite. La bénédiction de Jacob devenait donc une image de la Nouvelle Alliance : Manassé représentait le peuple juif et Éphraïm les Gentils. Jacob, figure du Christ, en préférant Éphraïm à Manassé, annonçait que le Messie substituerait par le mystère de la croix un peuple nouveau au peuple ancien[2]. Telle fut sans doute la pensée de l'artiste de Bourges. En plaçant la bénédiction de Jacob au point culminant de son vitrail, il exprimait cette pensée que Jésus était mort sur la croix non pour un peuple élu mais pour tous les hommes[3].

Après le Portement de croix, la Mise en croix est, dans nos vitraux, l'occasion du plus riche symbolisme. Autour de Jésus crucifié on remarque, dans des médaillons, l'image de la source qui jaillit sous la baguette de Moïse[4], le serpent d'airain[5], la mort d'Abel[6], enfin la grappe merveilleuse de la Terre promise[7] (fig. 78 et 79).

Depuis saint Paul, l'Église considérait le rocher frappé par Moïse comme une image de Jésus-Christ[8]. Mais le rapprochement, brièvement indiqué par

[1] *Glose ordin.*, lib. Genes., XLVIII, 12-15. Voir aussi Isidore de Séville, *Quæst. in Vet. Testam.*, cap. XXXI, *De benedictionibus patriarcharum*.

[2] Voir Isidore de Séville, *loc. cit.*, et *Allegor. quædam Script. sacræ*, aux mots Jacob, Manasses, Ephraim.

[3] Voir Cahier, *Vitraux de Bourges*, p. 25.

[4] Bourges, Tours, Le Mans.

[5] Bourges, Tours, Le Mans, Saint-Denis, Lyon.

[6] Tours (à Tours le panneau a été déplacé et mis près du Portement de croix).

[7] Croix de Saint-Bertin (reproduite dans les *Annales arch.*, t. XVIII) et Reliquaire de Tongres (dans Cahier, *Nouv. mélang. arch.*, *Curiosités mystér.*, p. 91). — Le fragment du vitrail du Mans que nous reproduisons (fig. 79) nous montre Moïse frappant la source et élevant le serpent d'airain. Le pélican accompagné de David (qui en a parlé dans les Psaumes) se rapporte aussi à la Crucifixion. Quant aux lions, ils sont mal placés ; ils devraient être à côté du médaillon de la Résurrection.

[8] *I Corinth.*, X, 3-4.

l'Apôtre, avait été longuement justifié par les commentateurs de l'*Exode*. D'après la *Glose ordinaire*, qui les résume tous, la source qui jaillit du rocher sous la baguette de Moïse, c'est l'eau et le sang qui sortent du côté de Jésus frappé par la lance du centurion. La foule qui murmure contre Moïse, dans l'attente du miracle, symbolise les peuples nouveaux qui ne voudront plus se soumettre à la loi judaïque et qui viendront se désaltérer à la source vive du Nouveau Testament[1]. On comprend comment une scène si étrangère, en apparence, à la Crucifixion, ait pu en être rapprochée.

Le serpent d'airain, élevé sur une perche par Moïse pour la guérison du peuple, est déjà donné, dans l'Évangile, comme une figure de la Mise en croix. Aussi les commentateurs expliquent-ils ce passage de l'Ancien Testament plus brièvement que de coutume : ils le supposent sans doute plus connu. Isidore de Séville, que cite la *Glose ordinaire*, se contente de rappeler que Jésus est le serpent nouveau qui a vaincu l'antique serpent, et il ajoute que l'airain, le plus solide et le plus durable de tous les métaux, fut choisi par Moïse pour exprimer la divinité de Jésus-Christ et l'éternité de son règne[2].

La mort d'Abel, le premier des justes et le type du Messie futur, paraissait aussi aux interprètes une figure transparente de la mort de Jésus-Christ. Ils se contentaient de rappeler que Caïn, l'aîné des enfants d'Adam, était le clair symbole de l'ancien peuple de Dieu. Abel tué par Caïn, c'était Jésus tué par les Juifs[3].

En revanche, la grappe de la Terre promise ne semblait pas un symbole aussi facile à interpréter, car les commentateurs s'étendent longuement sur le fameux passage du livre des Nombres. Les douze explorateurs que Moïse envoya dans le pays de Canaan et qui déclarèrent, à leur retour, qu'on ne pouvait s'emparer de la Terre promise, sont les scribes et les Pharisiens qui persuadèrent aux Juifs de ne pas croire en Jésus-Christ. Jésus était pourtant au milieu d'eux sous la figure de la grappe merveilleuse. Ce raisin, que deux explorateurs rapportèrent du pays de Canaan suspendu à une perche, c'est Jésus suspendu à la croix : car Jésus est la grappe mystique dont le sang a rempli le calice de l'Église[4]. Les deux porteurs expriment eux aussi un mystère. Celui qui

[1] *Glose ordin.*, lib. Exod., cap. xvii, v. 5-6.

[2] *Glose ordin.*, lib. Numer., cap. xxi, v. 8.

[3] *Ibid.*, lib. Genes., cap. iv, v. 8.

[4] *Glose ordin.*, Numer., cap. xiii, v. 24. La *Glose* dit : « Calicem Ecclesiæ propinavit. » Le passage est très important pour l'histoire de l'art. Cette image de la *Glose*, qui vient d'Isidore de Séville, fut ple[illegible]

marche le premier, en tournant le dos à la grappe, est le peuple juif aveugle et ignorant qui tourne le dos à la vérité. Tandis que celui qui vient derrière, les yeux fixés sur la grappe, est l'image du peuple des Gentils qui s'avance les yeux fixés sur la croix de Jésus-Christ[1]. Cette explication mystique, qui est celle de la *Glose ordinaire*, a été suivie à la lettre par l'artiste inconnu qui a dessiné les sujets symboliques du reliquaire de la vraie croix à Tongres[2]. Il a donné, en effet, au premier des porteurs, à celui qui ne voit pas la grappe, le bonnet conique des Juifs, pour bien marquer que ce personnage symbolisait l'Ancienne Loi. On peut juger par cet exemple de la fidélité avec laquelle les artistes du moyen âge traduisaient la pensée de l'Église.

La Résurrection de Jésus-Christ était, comme sa Passion, annoncée par des figures bibliques qui ont trouvé place dans nos vitraux. La plus célèbre de toutes était empruntée à l'histoire de Jonas. Le prophète sortant vivant de la gueule du monstre marin annonçait par avance la victoire du Fils de l'homme sur la mort. L'Évangile, nous l'avons vu, avait déjà indiqué ce rapprochement. Les commentateurs faisaient remarquer que Jonas était demeuré trois jours dans le ventre de la baleine comme Jésus était resté trois jours dans le tombeau[3]. Les vitraux de Bourges, du Mans, de Lyon nous montrent Jonas vomi par le monstre tout auprès de Jésus sortant du sépulcre (fig. 78).

Une autre figure biblique, qui accompagne parfois[4] la sortie du tombeau, est d'une interprétation plus délicate : c'est l'histoire d'Élisée ressuscitant le fils de la veuve[5]. Il s'agit ici, non pas tant de la résurrection de Jésus-Christ, que de la résurrection de l'humanité elle-même qui est sortie du tombeau en même temps que le Sauveur. Écoutons la *Glose*[6] : Élisée est une figure de Jésus-Christ. Quand il apprend que le fils de la veuve est mort, il envoie d'abord son serviteur avec son bâton pour ressusciter l'enfant. Mais le serviteur n'a pas assez de force divine pour accomplir le miracle. Image, dit la *Glose*, de Moïse, de ce

tard réalisée par les artistes. Près de la croix, on voit l'Église emplissant son calice du sang qui sort du côté de Jésus-Christ.

[1] *Ibid.*

[2] Voir Cahier, *op. cit.*

[3] *Glose ordin.*, In Matth., XII, 39-41.

[4] A Bourges, au Mans.

[5] C'est Élisée et non pas Élie, à qui d'ailleurs la Bible attribue un miracle analogue. Sur le vitrail du Mans on lit : Eliseus.

[6] *Glose ordin.*, lib. Reg., IV, 32-37.

serviteur que Dieu avait armé de la verge pour sauver son peuple, et qui ne put y réussir. Jésus arrive comme Élisée pour achever l'œuvre du salut. Il s'étend

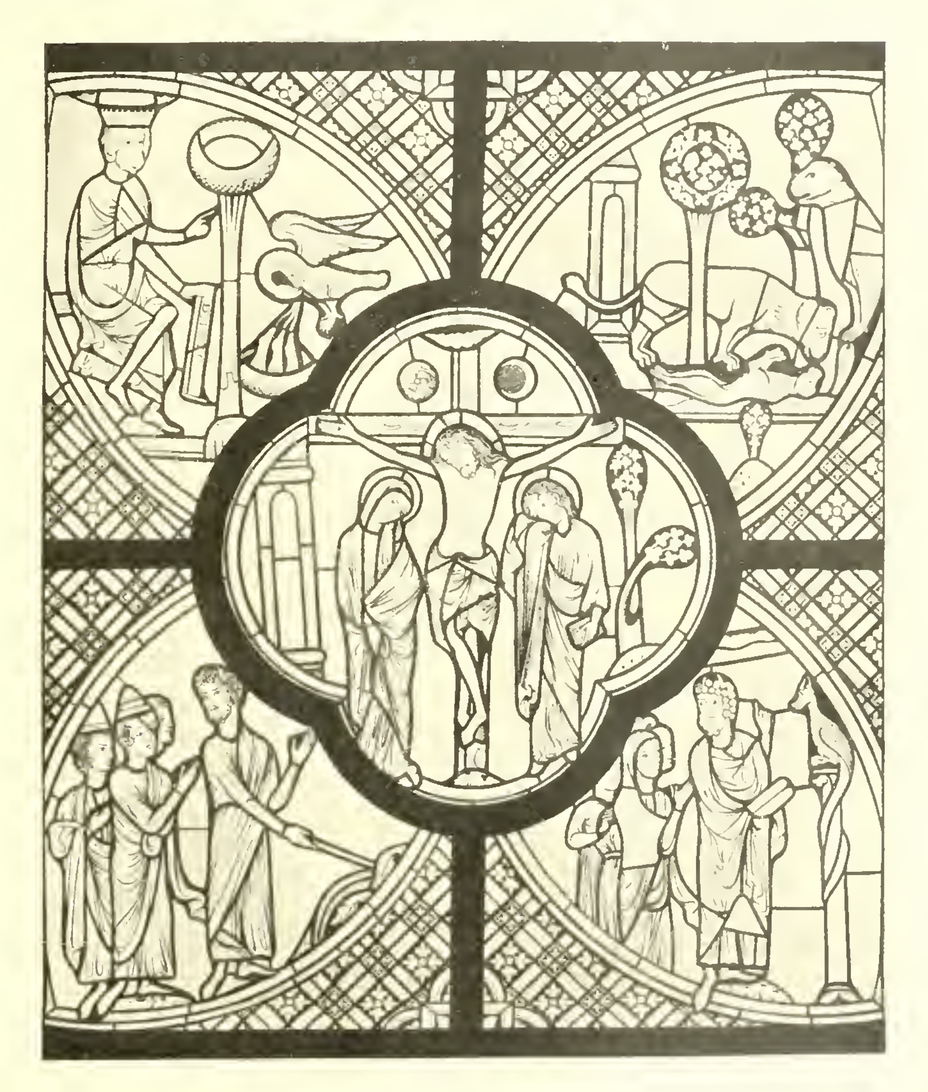


Fig. 79. — Fragment du vitrail symbolique du Mans
(D'après Hucher.)

sur le cadavre et il s'unit à ses membres, ce qui veut dire qu'il s'unit à la nature humaine en prenant un corps mortel. Il souffle sept fois sur le mort l'esprit de vie, ce qui signifie qu'il apporte à l'humanité morte les sept dons du Saint-Esprit, et enfin, il se relève avec l'enfant vivant, comme l'humanité s'est levée du tombeau en même temps que Jésus-Christ.

Le vitrail de Chartres nous montre une figure nouvelle de la Résurrection : c'est Samson enlevant les portes de Gaza. Samson entre dans Gaza, et les Philistins referment sur lui les portes, persuadés qu'ils le tiennent prisonnier. Mais pendant la nuit, le héros arrache les portes de leurs gonds, les met sur son épaule, et les dépose au sommet de la montagne. Samson c'est Jésus, et Gaza c'est le tombeau où les Juifs croient avoir enfermé le Sauveur pour toujours. Mais, avant le point du jour, il brise comme Samson les portes du sépulcre, et il les emporte avec lui sur la montagne, c'est-à-dire au ciel, où il remonte, pour indiquer qu'il a vaincu la mort à jamais[1].

Voilà quelques exemples de la façon dont les artistes ont interprété l'Ancien Testament en le mettant en parallèle avec le Nouveau. On voit jusqu'à quel point ils entrent dans la pensée des commentateurs[2].

III

Mais ce n'est pas toujours autour de Jésus-Christ que se groupent les scènes empruntées à l'Ancien Testament, c'est parfois aussi autour de la Vierge.

D'assez bonne heure, les docteurs avaient admis que certains traits bibliques pouvaient être considérés comme des allusions à la virginité de Marie. Le XIIIe siècle, qui honora la Vierge d'un culte si tendre, ne pouvait manquer de donner une forme artistique à quelques-unes de ces figures. Deux passages de l'Ancien Testament inspirèrent surtout les artistes : celui du livre de l'*Exode* où il est dit que Moïse aperçut Dieu au milieu d'un buisson ardent[3], et celui du livre des *Juges* où l'on voit Gédéon appeler sur la toison qu'il a étendue dans l'aire la rosée du ciel[4]. — Il avait été admis par les docteurs que le buisson ardent était une figure de la Vierge. Ce buisson, qui brûle sans se consumer, et qui laisse entrevoir au milieu des flammes la figure de Dieu, était une image « de celle qui avait reçu dans son sein la flamme divine sans être consumée[5] ». Bien

[1] *Glose ordin.*, lib. Judic., XVI, 1.

[2] Nous n'avons pas à revenir ici sur les figures symboliques du lion, du pélican, du charadius, qui se voient dans les vitraux que nous venons d'étudier à côté des scènes de l'Ancien Testament. Il en a été question au livre I (*le Miroir de la nature*).

[3] Exode, III, 1-2.

[4] Juges, VI, 36-40.

[5] Voir Raban Maur, *De universo*, lib. XVIII (*Patrol.*, t. CLI, col. 513.

que la *Glose ordinaire* donne une autre interprétation, c'est la première qui avait prévalu et c'est celle que l'Église adopta dans l'office de la Vierge. Quant à la mystérieuse toison de Gédéon, après avoir été considérée comme une figure de l'Église[1], elle fut regardée, surtout aux approches du XIIIe siècle, comme une image de Marie. Saint Bernard, qu'il faut toujours citer quand on parle du culte de la Vierge au moyen âge, a développé le sens allégorique de la toison de Gédéon dans un de ses sermons : à ses yeux, la rosée qui tombe du ciel sur la toison est une figure très claire de la conception virginale[2].

Les vitraux du XIIIe siècle, à Laon (fig. 8) et à Lyon, nous montrent, près des scènes de la vie de la Vierge, ces deux symboles de sa virginité.

Mais l'œuvre symbolique la plus remarquable qui ait été consacrée à glorifier la Vierge au moyen de figures bibliques est certainement le portail qui s'ouvre dans la façade de la cathédrale de Laon à la gauche du spectateur. On nous permettra d'insister sur cet important ensemble de sculptures qu'on n'avait pas encore exactement décrit[3], et dont la signification générale n'avait pas été comprise jusqu'ici.

Les scènes de la vie de la Vierge (annonciation, adoration des Mages, nativité de Jésus) qu'on voit sculptées au linteau ou dans le tympan de la porte nous font déjà pressentir que le portail tout entier est consacré à la mère de Dieu. La présence des anges dans la première voussure, et dans la seconde des Vertus chrétiennes que les docteurs attribuent d'ordinaire à la Vierge, ne font que confirmer cette première impression[4]. Mais l'examen de la troisième voussure vient soudain dérouter l'observateur. Il reconnaît, il est vrai, Gédéon et sa toison[5] ainsi que Moïse devant le buisson ardent. Mais que vient faire ici Daniel écrasant sous ses pieds un dragon[6], puis recevant dans la fosse aux lions le panier que lui apporte Abacuc[7]? Que signifient, plus haut, l'arche d'alliance désignée par son nom ARCHA DEI, et enfin une porte fermée près de laquelle se tient un prophète? — Si l'on passe à la quatrième voussure, on rencontre des scènes aussi disparates, et aussi difficiles à ramener à une pensée unique. On reconnaît

[1] *Glose ordin.*, lib. Judic., VI, 36-40.

[2] Saint Bernard, *Super Missus est angelus hom. Patrol.*, t. CLXXXIII, col. 6.

[3] Voir *la Cathédrale Notre-Dame de Laon*, par l'abbé Bouxin, p. 60 et suiv.

[4] Nous avons parlé de cette curieuse Psychomachie de Laon au livre III (*le Miroir moral*).

[5] On lit près du personnage : VELLVS.

[6] Et non pas Suzanne, comme le croit l'abbé Bouxin.

[7] On lit ABACVC : AFFERENS : ESC(am).

une jeune fille qui accueille dans son giron un animal (une licorne, comme nous le verrons) avec l'inscription CAPITVR[1]. On voit aussi Balaam, reconnaissable à l'inscription : B[alaa]M : ORIETVR STELLA EX JACOB, — puis le roi Nabuchodonosor, couché sur son lit et apercevant en rêve la statue d'or, d'argent, d'airain, de fer et d'argile qui est représentée au-dessus de lui, avec l'inscription STATVA ; — puis un personnage sacrant un roi, — puis une femme portant une tablette et désignée par l'inscription énigmatique ET : P : SECLA : FVTVRVS. — enfin les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, avec l'inscription entièrement conservée : TRES : PVERI : IN : FORNACE.

Que peuvent bien signifier des sujets si divers, et quelle est l'idée d'ensemble qui a pu présider à leur groupement? — Nous trouverons la réponse la plus précise à cette question dans le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun. Nous avons déjà dit de quelle vogue avait joui son livre au moyen âge : en voici un exemple de plus. Le sermon qu'on lit dans le *Speculum Ecclesiæ* au jour de la fête de l'Annonciation explique en effet et ramène à l'unité les figures du portail de Laon[2]. Honorius d'Autun veut prouver que le mystère de la virginité de Marie a été annoncé par les prophètes et montré en figures dans l'Ancien Testament. Voici comment il s'exprime[3] : « Moïse vit un buisson ardent que la flamme ne pouvait consumer et au milieu duquel Dieu apparut. C'est là une figure de la Sainte Vierge ; car elle porta en elle la flamme du Saint-Esprit sans brûler du feu de la concupiscence..... — Aaron, sur l'ordre de Dieu, mit un bâton desséché dans l'arche d'alliance[4], et le lendemain le bâton fleurit et produisit son fruit. Le bâton stérile qui donne son fruit, c'est la Vierge Marie qui met au monde Jésus-Christ à la fois Dieu et homme..... — Gédéon, juge d'Israël, étendit une toison dans l'aire, et la rosée du ciel y descendit sans que l'aire fût mouillée. La toison où descend la rosée est la Sainte Vierge qui devient féconde ; l'aire qui reste sèche est sa virginité qui ne subit aucune atteinte..... — Ézéchiel vit une porte toujours fermée, par laquelle seul passa le roi des rois, et après y avoir passé il la laissa fermée. Sainte Marie est la porte du ciel qui avant l'enfantement, pendant l'enfantement et après l'enfantement resta intacte[5]. — Le roi

[1] Il y a ensuite deux sujets que nous n'avons pu identifier ; c'est d'abord un personnage avec l'inscription PLEX : VIA : NO : MITT, — puis un vieillard et un jeune homme sans inscription.

[2] *Spec Eccles. In Annuntiat. Patrol.*, t. CLXXII, col 904 et suiv.

[3] Nous ne traduisons que les passages essentiels.

[4] L'artiste de Laon n'a pas représenté Aaron, mais seulement l'arche : ARCHA DEI.

[5] On voit que le personnage qui se tient près de la porte est le prophète Ézéchiel.

Nabuchodonosor vit une statue dont la tête était d'or, la poitrine et les bras d'argent, le ventre d'airain, les jambes de fer, les pieds d'argile. Une pierre, arrachée de la montagne sans l'effort des mains humaines, brisa la statue et la réduisit en poudre; puis la pierre devint grande comme une montagne et emplit le monde. Les différents métaux de la statue sont les différents royaumes. La pierre arrachée de la montagne sans le secours des bras, c'est Jésus-Christ né d'une Vierge que nul ne toucha de sa main. Il subjuguera tous les peuples et régnera toujours[1]. — Ce même Nabuchodonosor fit faire une statue d'or haute de quarante coudées et large de seize qu'il ordonna à tout le peuple d'adorer. Mais Ananias, Azarias, Misaël, refusèrent de courber la tête devant elle. Le roi irrité les fit charger de chaînes et ordonna qu'on les jetât dans une fournaise qu'on avait chauffée sept fois plus que l'habitude. Or, par la volonté de Dieu, la flamme, s'échappant de la fournaise, brûlait tout ce qui était dehors, et ne touchait pas un seul cheveu de ceux qui étaient dedans. Eux, cependant, chantaient au milieu des flammes, et avec eux le roi vit le Fils de Dieu. C'est ainsi que le Saint-Esprit féconda la Sainte Vierge de son feu intérieur, tandis que, au dehors, il la protégeait contre toute concupiscence..... — Daniel détruisit l'idole des Babyloniens avec l'autorisation du roi et tua un dragon qu'ils adoraient[2]. C'est pourquoi les Babyloniens irrités le jetèrent dans une fosse aux lions qu'ils fermèrent d'une grande pierre jusqu'au septième jour. Le roi mit sur la pierre le sceau de son anneau. Alors l'ange du Seigneur enleva de la Judée le prophète Abacuc avec une corbeille de nourriture, et il le plaça sur la fosse aux lions. Abacuc fit passer la nourriture à Daniel sans briser le sceau. Le septième jour, le roi en arrivant trouva le sceau intact et Daniel vivant. Il loua Dieu, fit sortir le prophète de la fosse, et fit dévorer ses ennemis par les lions. C'est ainsi que le Christ, sans briser le sceau de la virginité, entra dans le sein de sa mère, et sortit, sans toucher à ce sceau, de la demeure virginale. »

Il est impossible qu'on ne soit pas frappé de l'identité absolue qu'il y a entre

[1] C'est ce qu'exprime la scène du sacre représentée après la vision de Nabuchodonosor. Il faut y voir une figure de la royauté de Jésus-Christ. La femme qui vient ensuite et qu'accompagne l'inscription ET : P : SECLA : FVTVRVS fait allusion à l'éternité du règne de Jésus-Christ. Cette femme, en effet, est la sibylle, comme le prouvent les mots qui sont gravés près d'elle. Cette fin de vers est empruntée à l'acrostiche fameux, cité par saint Augustin, où la Sibylle annonce à la fois le jugement dernier et l'éternité du règne de Jésus-Christ.

Judicii signum : tellus sudore madescet,
E Cælo rex adveniet *per secla futurus*

[2] C'est le sujet de la première scène qui nous montre Daniel foulant aux pieds un dragon à tête humaine.

l'œuvre écrite et l'œuvre sculptée. Ce sont exactement les mêmes exemples, et dans l'histoire de Daniel, notamment, l'artiste a suivi le texte de si près qu'il n'a pas craint de représenter des épisodes (comme la mort du serpent) qui ne tendent pas directement à prouver la virginité de Marie. Nous pouvons affirmer avec certitude que le sermon d'Honorius d'Autun fut le programme même qu'on proposa à l'artiste. — Mais, comme il restait encore des places vides dans la voussure, on emprunta encore au même Honorius deux scènes symboliques qui sont tirées de deux autres sermons consacrés à la Vierge. Le premier bas-relief représente une jeune fille qui accueille dans son giron une licorne[1]. Nous savons déjà quel sens Honorius d'Autun donne à cette scène : il y voit une image de l'Incarnation. Le second bas-relief représente le prophète Balaam annonçant, comme en témoigne l'inscription, qu'une étoile naîtra de Jacob. On sait assez, et Honorius d'Autun n'a pas de peine à le montrer, qu'il s'agit encore ici de la naissance de Jésus-Christ[2].

Nous avons insisté sur le portail de Laon, parce qu'on n'avait pas encore déterminé le vrai sens de ce grand ensemble, consacré tout entier, comme on le voit, à la virginité de Marie, et parce que cet exemple montre bien quels étroits rapports rattachent les œuvres d'art aux œuvres écrites.

Il serait possible de citer plusieurs autres compositions du XIII[e] siècle où la personne de Marie se laisse deviner sous les figures de l'Ancien Testament[3]. Il faut signaler au premier rang les bas-reliefs du portail occidental de la cathédrale d'Amiens[4], consacré dans son ensemble à la mère de Dieu. Au-dessus des deux grandes statues de la paroi de droite, qui représentent la Vierge et l'ange de l'Annonciation, on peut voir quatre bas-reliefs, dont les sujets nous sont familiers (fig. 80). On reconnaît : la pierre qui se détache de la montagne sous les yeux de Daniel, Moïse et le buisson ardent, la toison de Gédéon, la verge d'Aaron. Ce sont quatre scènes du portail de Laon. Il est donc permis de sup-

[1] La corne est brisée. On lit à Laon, près de cette figurine, l'inscription CAPITVR. Or, c'est la fin même d'une des phrases rimées d'Honorius :

Ad quam capiendam virgo puella in campum ponitur,
Ad quam veniens, et se in gremio ejus reclinans, *capitur*.

Spec. Eccles. De nativ. Domini, col. 819.

[2] *Spec. Eccles. De Epiphania Domini*, col. 846.

[3] Signalons-en également une du XII[e] siècle, au porche de l'église d'Ydes (Cantal) qui a été bâtie par les Templiers dans la seconde partie du XII[e] siècle ; on voit d'un côté l'Annonciation, de l'autre Daniel dans la fosse aux lions, et près de lui le prophète Abacuc qu'un ange tient par les cheveux — représentation qui, à Ydes comme à Laon, dérive du sermon d'Honorius d'Autun sur l'Annonciation.

[4] Porte de droite.

poser que l'artiste d'Amiens, comme celui de Laon, a trouvé son inspiration dans le sermon d'Honorius d'Autun sur l'Annonciation. La scène de l'Annonciation



Fig. 80. — Bas-reliefs symboliques se rapportant à la Vierge (Amiens).

qui accompagne justement les bas-reliefs d'Amiens rend notre hypothèse très vraisemblable.

Un vitrail de la collégiale de Saint-Quentin [1] semble provenir du même original. Les scènes de la vie de la Vierge sont mises en rapport avec les mêmes

[1] Abside, chapelle située dans l'axe de l'église (3e vitrail à gauche).

figures symboliques de l'Ancien Testament. L'Annonciation est accompagnée de Nabuchodonosor contemplant en rêve la statue, et d'Aaron revêtu des ornements sacerdotaux[1]. La Nativité de Jésus-Christ est commentée par la toison de Gédéon et le buisson ardent de Moïse. L'adoration des Mages est rapprochée de la prophétie de Balaam qu'on aperçoit monté sur son ânesse. — La ressemblance du vitrail de Saint-Quentin et des portails de Laon et d'Amiens est assez frappante pour qu'on puisse croire que les trois œuvres proviennent des mêmes sermons d'Honorius d'Autun.

Les trois grandes œuvres d'art symbolique que nous venons d'étudier sont autant de preuves nouvelles du culte que le moyen âge avait voué à la mère de Dieu. C'est à la Vierge que les artistes ont voulu nous faire penser en peignant ou en sculptant les épisodes de l'Ancien Testament qui lui sont en apparence si étrangers.

IV

Le moyen âge a donc aimé, comme on le voit, à faire pressentir le Nouveau Testament par quelques scènes choisies de l'Ancien. Mais, dès le XIIe siècle, les artistes imaginèrent une façon encore plus simple de montrer Jésus-Christ dans l'Ancienne Loi. Ils dressèrent simplement, à l'entrée de la cathédrale, les patriarches ou les rois que les Pères avaient désignés comme des figures du Sauveur. Les saints de l'Ancien Testament annoncent donc Jésus-Christ dès le seuil, et deviennent ainsi « les hérauts de Dieu », comme dit saint Augustin. A Chartres, au porche septentrional, Melchisédech, Abraham, Moïse, Samuel, David, se tiennent à l'entrée du sanctuaire. Ces grandes statues comptent parmi les plus extraordinaires du moyen âge (fig. 95). Elles semblent appartenir à une autre humanité tant elles sont surhumaines. On les dirait pétries avec le limon primitif, contemporaines des premiers jours du monde. L'art du commencement du XIIIe siècle, malhabile à rendre le caractère de l'individu, exprime puissamment ce qu'il y a, dans toute figure humaine, d'universel, d'éternel. Les patriarches et les prophètes de Chartres apparaissent vraiment comme les pères des peuples, comme les colonnes de l'humanité. Mais ce qui ajoute infiniment à leur grandeur et à leur mystère, c'est qu'ils rappellent quelqu'un de plus grand qu'eux, et qu'ils forment comme une avenue symbolique qui conduit jusqu'à

[1] On ne peut guère douter que le grand prêtre revêtu du rational, qu'on voit dans le vitrail, ne soit Aaron.

Jésus-Christ. — On retrouve à Reims, à la baie de droite du portail occidental, les mêmes personnages figuratifs, rangés à peu près comme ceux de Chartres, et offrant avec eux les plus étonnantes analogies (fig. 81). On les retrouve à Senlis, mais des restaurations très maladroites empêchent qu'on puisse désigner tous les personnages par leur nom[1]. On en retrouve quelques-uns au portail de Saint-



Phot. Martin Sabon

Fig. 81. — Siméon, saint Jean-Baptiste, Isaïe, Moïse, Abraham (Reims).

Benoit-sur-Loire, où on reconnaît sans peine, au milieu de plusieurs statues mutilées, Abraham mettant la main sur la tête de son fils, et le roi David. Une série très analogue aux précédentes décorait au siècle dernier le portail de la collégiale de Sainte-Madeleine, à Besançon[2]. Les statues qui se voient dans les parties hautes de la cathédrale de Lyon[3], les figurines qui emplissent les voussures du portail Saint-Honoré, à Amiens, montrent aussi, avec des variantes, les principaux personnages de l'ancienne Loi[4].

[1] On reconnaît cependant très bien Abraham avec Isaac à ses pieds, Moïse portant le serpent d'airain (restauré en David), Jérémie portant la croix, Siméon portant l'enfant.

[2] Voir *Bullet. arch. du comité*, 1895, p. 158.

[3] Du côté du midi, les statues mutilées de Lyon semblent représenter Moïse, Aaron, Josué, Othoniel (?), Samuel sacrant David, David.

[4] Est-il besoin de faire remarquer que les figures de patriarches qui se voient à Laon (portail de gauche, façade) sont modernes ?

Le commentaire le plus clair de toutes les œuvres d'art que nous venons d'énumérer est le manuel qu'Isidore de Séville a intitulé *Allegoriæ quædam Scripturæ sacræ*[1]. Dans ce petit livre il passe en revue les principaux personnages de l'Ancien Testament en faisant connaître leur signification mystique. Les quelques lignes qu'il consacre à chacun d'eux sont parfois si brèves et si nettes qu'elles eussent pu être inscrites sur des phylactères et mises aux mains des statues. Le manuel d'Isidore de Séville rend compte de toutes les difficultés que peut soulever la présence d'un personnage de l'Ancien Testament dans une œuvre du XIIIe siècle. Nous lui empruntons l'explication des statues symboliques de Chartres, de Reims, d'Amiens, de Senlis, de Lyon.



Phot. Martin-Sabon.

Fig 82. — Voussures du portail Saint-Honoré à Amiens. Les patriarches et les prophètes.

Adam est la première figure de Jésus-Christ et c'est aussi la plus significative[2]. Le Christ est le nouvel Adam. Le premier a été formé le sixième jour et le second s'est incarné au sixième âge du monde. L'un nous a perdus par sa faute, l'autre nous a sauvés par sa mort, et, en mourant, il a refait l'homme à l'image de Dieu[3]. On comprend pourquoi le moyen âge a si souvent placé Adam au pied de la croix de Jésus, pourquoi encore il imagina que l'arbre du Paradis terrestre, conservé miraculeusement à travers les siècles, avait servi à faire la croix de Jésus-Christ. La légende était belle, saisissante, et donnait une forme populaire au dogme de la chute et de la rédemption.

Abel est la seconde figure de Jésus-Christ[4]. Ce n'est pas seulement par sa

[1] *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 96.

[2] Adam figure au portail Saint-Honoré d'Amiens (fig. 82). Le portail d'Amiens nous montre au premier cordon après les anges, Adam bêchant, Noé construisant l'arche, Melchisédech portant le pain et le vin, Abraham se préparant à sacrifier Isaac, Jacob et Isaac.

[3] Isidore de Séville, *Allegor.*, col. 99.

[4] Le personnage qui, au portail de Reims et au portail de Senlis, tient un agneau, n'est certainement pas Abel, comme on le dit, mais Samuel. Abel, dans tous les cas, figure comme symbole de Jésus-Christ sur la fameuse plaque niellée de la fin du XIIe siècle publiée par Didron (*Annales arch.*, t. VIII.)

mort qu'il symbolise le Sauveur, mais aussi par sa vie. Il fut pasteur de brebis et, dès le commencement du monde, il annonça cet autre berger qui a dit de lui-même : « Je suis le bon pasteur qui donne sa vie pour ses brebis[1]. » Aussi, dans l'art du moyen âge, la caractéristique d'Abel est-elle un agneau.

Noé figure Jésus-Christ, et l'arche de Noé figure l'Église de Jésus-Christ[2]. L'arche, en effet, était de bois comme la croix. Les dimensions de l'arche préfiguraient au moyen de nombres mystiques les dimensions de la croix. L'arche a été bâtie par Noé, le seul juste de l'ancien monde, comme l'Église a été édifiée par Jésus-Christ, le juste par excellence. L'arche enfin a flotté sur les eaux du déluge pour enseigner aux hommes que l'Église trouve son salut dans les eaux du baptême : vérité que nous signifient d'une autre manière les huit personnes enfermées dans l'arche : car huit est le nombre de la régénération et de la vie éternelle[3].



Fig. 83. — Melchisédec et Abraham (Reims).

Melchisédech, grâce au Canon de la Messe, où son nom figure, est devenu le plus célèbre de tous les types de Jésus-Christ[4]. La Bible, qui en parle avec tant de mystère, nous dit de lui qu'il était à la fois pontife et roi : deux titres qui ne conviennent qu'à Jésus-Christ. Enfin, en offrant le pain et le vin à Abraham, Melchisédech annonce, dès les premiers jours du monde, le sacrifice divin que Jésus viendra plus tard instituer[5]. L'idée mystique qu'éveille le nom de Melchisédech a été

[1] Isidore de Séville, *Allegor.*, col. 99.

[2] Noé, avec son arche, se voit à Amiens (fig. 8?) et sur la plaque du XII[e] siècle.

[3] Isidore, *Allegor.*, col. 102.

[4] Melchisédech est représenté à Chartres, à Amiens et à Reims à l'intérieur de la cathédrale, portail central (fig. 83).

[5] Isidore, *Allegor.*, col. 104.

très heureusement exprimée par l'artiste de Chartres : il a mis sur le front de l'antique roi de Salem une tiare bordée d'une couronne et lui a fait porter à la main un calice. L'artiste de Reims a encore été plus audacieux : il nous montre Melchisédech présentant à Abraham le pain sous la forme d'une hostie[1] (fig. 83).

Abraham qui, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Senlis, est toujours représenté levant le couteau sur son fils Isaac[2], est une figure trop claire pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Il suffit de faire remarquer qu'ici, ce n'est pas Abraham qui symbolise Jésus-Christ, mais Isaac. A Chartres, sous le socle qui porte Abraham et Isaac, on distingue un bélier. Suivant le récit biblique, en effet, le patriarche trouva un bélier retenu par les cornes au milieu d'un buisson, et il l'immola à la place de son fils. L'épisode du bélier fut jugé mystérieux par les commentateurs, qui y virent une figure nouvelle du sacrifice de Jésus-Christ. Les cornes du bélier qui le retenaient suspendu au buisson devinrent un symbole des deux bras de la croix, et les épines où sa tête s'embarrassait furent considérées comme une allusion à la couronne d'épines[3].

Le patriarche Joseph préfigure Jésus-Christ, non pas par un acte isolé de sa vie, mais par sa vie entière. Isidore de Séville se contente de faire remarquer en gros qu'il a été trahi, comme Jésus, par sa famille, et qu'il a été, comme lui, accueilli par une nation étrangère[4]. C'en serait assez pour expliquer la présence de la statue de Joseph au porche de Chartres[5]. Mais le XIIIe siècle ne s'est pas contenté du rapprochement un peu vague d'Isidore de Séville, et il a poussé jusque dans le détail la comparaison entre Joseph et Jésus. Un vitrail de Bourges, par exemple, représente quelques scènes typiques de la vie de Joseph. Il serait permis de n'y voir qu'un simple récit, si les sept Étoiles qui dominent toute la composition, et qui sont comme le blason de Jésus-Christ, ne nous avertissaient que cette vie de Joseph n'est, dans la pensée de l'artiste, qu'une figure de celle du Sauveur[6]. On ne peut guère douter de l'intention de l'auteur

[1] Je ne crois pas qu'on puisse douter que le prêtre qui fait communiquer un guerrier (statues intérieures de la cathédrale de Reims, portail du milieu, dans le bas) ne soit Melchisédech. Il ne faut pas s'étonner de voir Abraham vêtu comme un chevalier du XIIIe siècle. Le psautier de saint Louis (Bibl. Nat., ms. lat. 10525) nous le montre sous cet aspect.

[2] Le couteau est souvent brisé.

[3] *Glose ordin.*, lib. Genes., cap. XXII, v. 9-11.

[4] Isidore, *Allegor.*, col. 107.

[5] Porche septentrional, statue de la baie de droite.

[6] *Vitraux de Bourges*, pl. X. Le P. Cahier a parfaitement vu que le vitrail de Bourges était au fond symbolique.

du vitrail de Bourges, quand on a lu les chapitres de la *Glose ordinaire* consacrés à Joseph[1]. Il est donc légitime de penser que le songe de Joseph, qui est représenté tout d'abord dans le vitrail, est, conformément à l'exégèse du temps, une allusion au règne de Jésus-Christ. Joseph, en effet, rêve que le soleil et la lune l'adorent, parce qu'il a été dit au Sauveur : « La lune et le soleil t'adoreront et toutes les étoiles. » Ses frères s'irritent contre lui quand il leur raconte son rêve, comme les Juifs, parmi lesquels Jésus était né et qu'il appelait ses frères, s'irritèrent contre leur Sauveur. Joseph, qu'on voit dans les autres compartiments de la verrière dépouillé de son manteau, jeté dans la citerne, et vendu trente deniers aux marchands d'Ismaël, figure successivement la trahison, la Passion et la mort de Jésus. Le manteau qu'on lui arrache, c'est l'humanité que le Sauveur avait revêtue et dont on le dépouilla en le faisant mourir sur la croix. La citerne où on jette Joseph après lui avoir enlevé sa robe, ce sont les Limbes, où Jésus descend après sa mort. Enfin, les trente deniers que paient, pour acheter Joseph, les marchands ismaélites, rappellent les trente deniers de la trahison. L'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, que montrent les médaillons suivants, est une nouvelle allusion à la Passion de Jésus-Christ. La femme de Putiphar est la Synagogue accoutumée à commettre l'adultère avec les dieux étrangers ; elle cherche à séduire Jésus, qui repousse sa doctrine et qui enfin laisse entre ses mains son manteau, c'est-à-dire son corps, dont il se dépouilla sur la croix. Le triomphe de Joseph, qui couronne le vitrail, figure la victoire de Jésus sur la mort et son éternelle royauté.

Tel est le sens caché du vitrail de Bourges. Là où le peuple ne voyait qu'une histoire touchante, le théologien reconnaissait un symbole.

Moïse est après Joseph une des figures les plus caractéristiques de Jésus-Christ[2]. Il apporta la première Loi aux Juifs, comme Jésus apporta la seconde. Aussi est-il représenté les tables de la Loi à la main, à Chartres, à Reims, à Amiens. Une foule de traits de son histoire faisaient, d'après les Pères, pressentir Jésus-Christ[3]. Les sculpteurs n'en ont guère retenu qu'un seul : l'érection

[1] *Glose ordin.*, lib. Genes., cap. XXXVII et suiv. — Les miniaturistes, de leur côté, rapprochent formellement la vie de Joseph de celle de Jésus-Christ. Voir Bibl. Nat., ms. latin 9561, f. 22 et suiv. (XIIe et XIIIe siècles).

[2] Isidore, *Allegor.*, col. 109.

[3] Isidore de Séville a rapproché longuement la vie de Moïse de celle de Jésus-Christ dans ses *Allegoriæ in vet. Testam.* (*in Exod.*, *Levitic.*).

du serpent d'airain. Tous lui mettent à la main une colonne portant à son sommet un dragon ailé[1].

David et Salomon furent encore des figures très populaires de Jésus-Christ. Les raisons en sont, comme toujours, très nombreuses. Quelques-unes cependant ont paru décisives aux artistes du XIIIe siècle. A Chartres et à Amiens, ils ont voulu rappeler surtout que le sacre de David par Samuel était une figure d'un sacre plus auguste, du sacre de celui qu'on appelait « l'oint du Seigneur ». A Amiens, on voit Samuel versant l'huile sur le front de David[2], tandis qu'à Chartres on voit simplement la statue de Samuel près de celle de David.

Quant à Salomon, on a rapproché non sans raison, à Chartres, à Amiens et à Reims[3], sa statue de celle de la reine de Saba. On voulait signifier par là que, conformément à la doctrine ecclésiastique, Salomon figurait Jésus-Christ, et la reine de Saba l'Église qui accourt des extrémités du monde pour entendre la parole de Dieu[4].

Voilà quelques-uns des types les plus célèbres de Jésus-Christ : ce sont ceux que le moyen âge a représentés avec le plus de grandeur. Mais il ne serait pas difficile d'en citer beaucoup d'autres. Il y a tout lieu de supposer, par exemple, que les scènes de la vie de Job, de Tobie, de Samson, de Gédéon, qui remplissent les voussures et le tympan de la baie de droite au portail septentrional de Chartres, ont été représentées avec l'intention d'honorer Jésus-Christ dont ces personnages bibliques sont des figures. Job est, par ses souffrance et sa victoire, le type de la Passion et du triomphe de Jésus-Christ[5]. Gédéon l'est aussi, mais pour des raisons plus mystiques. La victoire qu'il remporta avec ses trois cents compagnons préfigure la victoire que le Sauveur remportera en mourant sur la croix, parce que le nombre trois cents (T), nous l'avons vu, est l'hiéroglyphe même de la croix[6].

[1] A Chartres, Reims, Amiens (portail Saint-Honoré), Senlis (le serpent a disparu).

[2] Portail Saint-Honoré.

[3] A Amiens, la statue de Salomon et celle de la reine de Saba ne se trouvent pas au portail Saint-Honoré, mais à la baie de droite du portail occidental. — A Chartres, les deux statues sont à la baie de droite, portail septentrional. — A Reims, en pendant, façade occidentale, baie du centre, contreforts.

[4] La visite de la reine de Saba à Salomon fut aussi considérée au moyen âge comme une figure de l'adoration des Mages. La reine de Saba, qui vient de l'Orient, symbolise les Mages ; le roi Salomon, assis sur son trône, symbolise la Sagesse éternelle assise sur les genoux de Marie. (Ludolphe le Chartreux, *Vita Christi*, cap. XI.) C'est pourquoi à la façade de Strasbourg (portail central, gâble) on voit Salomon sur son trône gardé par douze lions, et au-dessus la Vierge portant l'enfant sur ses genoux.

[5] Isidore, *Allegor.*, col. 108.

[6] *Ibid.*, col. 111.

Tobie, qui rend la vue à son vieux père, c'est Jésus-Christ qui apporte la lumière au peuple de Dieu devenu aveugle[1]. Quant à Samson, nous avons déjà dit comment on le considérait d'ordinaire comme le type de Jésus vainqueur de la mort.

Il apparaît, par ces exemples, que les chrétiens du moyen âge avaient l'âme toute pleine de Jésus-Christ : c'est lui qu'ils cherchaient partout, c'est lui qu'ils voyaient partout. Ils lisaient son nom à toutes les pages de l'Ancien Testament. Ce genre de symbolisme donne la clef de beaucoup d'œuvres du moyen âge qui, sans lui, demeureraient inintelligibles. Nous ne parlons pas seulement des œuvres d'art, mais de telle composition littéraire célèbre. Les habitudes symboliques du moyen âge peuvent seules, par exemple, expliquer l'économie d'une œuvre aussi décousue, en apparence, que le *Mistère du Viel Testament*[2]. Pourquoi les poètes inconnus du xve siècle qui composèrent cet immense drame sacré n'ont-ils pas cru devoir donner la même importance à toutes les parties de l'Ancien Testament, pourquoi ont-ils choisi tel personnage plutôt que tel autre? Pourquoi nous parlent-ils surtout d'Adam, de Noé, d'Abraham, de Joseph, de Moïse, de Samson, de David, de Salomon, de Job, de Tobie, de Suzanne, de Judith et d'Esther? C'est évidemment parce que ces héros et ces héroïnes bibliques étaient les figures les plus populaires de Jésus et de Marie. Les auteurs d'ailleurs n'ont pas voulu nous laisser ignorer leurs intentions, et, au commencement de l'histoire de Joseph, ils ont fait dire par Dieu le Père lui-même que tous les malheurs des patriarches n'étaient que des figures des souffrances réservées à son fils[3]. Le mystère tout entier est donc ordonné comme un portail de cathédrale. Les personnages du drame sont ceux-là mêmes qui ont été représentés, pour des raisons analogues, à Chartres ou à Amiens[4].

Tous les arts concouraient donc, au moyen âge, à donner au peuple le même enseignement religieux.

[1] Isidore, *Allegor.*, col. 116.

[2] *Mistère du Viel Testament*, publié par la Société des anciens textes français, 6 vol., 1878-91.

[3] . . . *C'est seulement*
Pour figurer les Escriptures
Et monstrer par grosses figures
L'envye que les Juifs auront
Sus mon fils

(*Dialogue entre Dieu et Miséricorde*, t. II, v. 16936 et suiv.)

[4] Ne pas oublier qu'à Chartres, comme dans le *Mistère du Viel Testament*, on voit à côté de l'histoire de Samson, de Tobie et de Gédéon, celle de Judith et d'Esther (porche septentrional, portail de droite).

V

Après les patriarches et les rois qui figurèrent Jésus-Christ par leur vie, le moyen âge a représenté les prophètes qui l'annoncèrent par leur parole. C'étaient là les figures les plus extraordinaires de l'Ancien Testament. Ces inspirés que Dieu arrache à leurs troupeaux et à leurs sycomores, qui luttent avec l'esprit, qui se sentent saisis aux cheveux, qui crient : « Seigneur, Seigneur, je ne sais que bégayer! », qui, vaincus par une force inconnue, se tiennent aux portes des villes pour annoncer des calamités inouïes, qui prophétisent du fond des citernes, qui rasent leurs cheveux et leurs sourcils, déchirent leur manteau, marchent nus dans le désert, ces voyants surhumains étaient bien faits pour inspirer le génie des grands artistes du XIIIe siècle. Il faut avouer pourtant que le seul Michel-Ange a su nous en tracer une image profondément émouvante. Seul, ce génie vraiment biblique a su exprimer les espérances et les terreurs de l'ancien monde; seul, il a su rendre la tristesse infinie de Jérémie, qui laisse douloureusement tomber sa tête sur sa main, ou l'enthousiasme du jeune Daniel, qui sent le souffle de l'esprit soulever ses cheveux. Le moyen âge n'a rien tenté de pareil[1].

En représentant les prophètes, les graves artistes du XIIIe siècle voulurent faire encore une œuvre dogmatique. Ils furent uniquement préoccupés d'exprimer cette vérité théologique, que les prophètes sont les apôtres de l'Ancienne Loi, et qu'ils ont annoncé les mêmes choses sous une forme à peine différente. Partant de là ils opposèrent dans les vitraux de l'abside de Bourges, par exemple, aux douze apôtres et aux quatre évangélistes, les quatre grands prophètes et les douze petits[2]. Ils leur donnèrent la même tunique, le même livre, le même nimbe qu'aux apôtres : ils ne les distinguèrent que par le bonnet conique des Juifs qu'ils mirent sur quelques têtes de prophètes[3]. Il semble qu'ils aient voulu inviter les fidèles à faire eux-mêmes le rapprochement. — Si peu caractéristiques que soient ces images, elles n'en laissent pas moins une impression profonde. Les prophètes des vitraux de Bourges, d'un aspect monotone, d'un dessin rude et sauvage, qui paraît grandiose à une telle hauteur,

[1] N'oublions pas pourtant les admirables figures de prophètes du Puits de Moïse à Dijon.

[2] Voir *Vitraux de Bourges*, planches XX, XXI, XXII.

[3] Sur les vitraux de Chartres on est allé jusqu'à les représenter les pieds nus comme les apôtres.

apparaissent comme une solennelle assemblée de témoins. On lit sous leurs pieds leurs noms : Amos, Joël, Nahum, Sophonias... et ces noms eux-mêmes qui viennent d'une antiquité si lointaine, semblent rendre leurs grandes figures encore plus mystérieuses.

Cette façon de concevoir le rôle des prophètes explique pourquoi le moyen âge s'est peu soucié de leur donner une physionomie individuelle : il ne les considérait que comme l'ombre des apôtres. L'étonnante poésie des livres prophétiques touchait moins les hommes de ce temps-là que les commentaires qu'en avaient faits saint Jérôme, Walafried Strabo ou Rupert. Ils pensaient que, sans Jésus-Christ, dont il faut savoir lire le nom à chaque ligne, les lamentations de Jérémie, ou les malédictions d'Ézéchiel seraient des œuvres insipides et vides de sens. Ils traitaient donc les prophètes comme des symboles qui ne prenaient de valeur qu'autant qu'ils étaient rapprochés de Jésus et de ses apôtres.

Le portail Saint-Honoré, à Amiens, est une des rares œuvres du XIII[e] siècle où l'on se soit appliqué à caractériser quelques-uns des prophètes (fig. 82). Encore ces traits distinctifs sont-ils empruntés moins à leurs œuvres qu'à leur histoire légendaire. On voit Isaïe, la tête fendue, martyrisé par ses bourreaux, tandis que Jérémie, étendu à terre, est lapidé. On peut reconnaître encore Daniel défendant Suzanne accusée par les vieillards, et Osée donnant la main à la prostituée symbolique qu'il épousa[2]. L'artiste

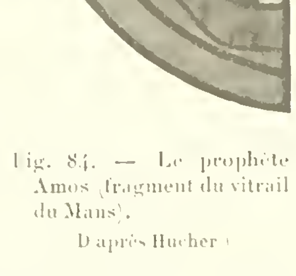


Fig. 84. — Le prophète Amos (fragment du vitrail du Mans).

(D'après Hucher.)

[1] On peut encore citer quelques figures de la cathédrale de Reims (statues de l'intérieur, au revers du portail central); on voit Sophonie avec une lanterne, Abacuc portant la crèche.

[2] Le second cordon de la figure 82, en commençant par la gauche, nous montre, de bas en haut, Osée

s'est inspiré ici de petits manuels historiques d'un usage courant où étaient résumées toutes ces légendes qui remontaient à la plus haute antiquité. Je ne doute pas que le court traité *De ortu et obitu Patrum*, attribué à Isidore de Séville, ne soit la principale source de tout ce que le moyen âge racontait des Prophètes[1]. Cette espèce de Dictionnaire biographique, où l'histoire et la légende se mêlent, est un résumé très bref de la vie et de la mort des héros bibliques. Les légendes apocryphes des Juifs, que saint Jérôme avait tant contribué à faire connaître à l'Occident, surtout par ses lettres au pape Damase, y sont reçues au même titre que les faits historiques les mieux établis. C'est là que nous apprenons qu'Isaïe fut coupé en deux avec une scie, sous le règne de Manassé, et que Jérémie, captif en Égypte, fut lapidé par des hommes et par des femmes, près de la ville de Taphnas. Ces légendes, résumées dans le livre d'Isidore, firent fortune au moyen âge. On les retrouve au XIIe siècle dans le livre de Pierre Comestor, la fameuse *Histoire scolastique*[2], où presque toutes les traditions viennent aboutir, et au XIIIe dans le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais, qui ne fit qu'amplifier l'œuvre de Comestor. L'iconographie doit du reste peu de chose à ces récits légendaires. L'histoire apocryphe des prophètes est loin d'avoir, dans l'art du moyen âge, l'importance de l'histoire apocryphe des apôtres.



Fig. 85. — Un prophète (Reims).

Le XIIIe siècle eut d'ailleurs une autre manière de caractériser les prophètes.

épousant la prostituée symbolique, Joel sonnant de la trompette et annonçant le jugement dernier, Amos voyant tomber le feu du ciel, Abdias nourrissant les prophètes qu'il a cachés dans sa maison, Jonas vomi par la baleine, Michée forgeant les piques et les changeant en hoyaux.

[1] Isidore de Séville, *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 130. Il faut compléter le traité *De Ortu et Obitu patrum* par l'appendix XX.

[2] P. Comestor, *Hist. Scolast. Patrol.*, t. CXCVIII; voir la mort d'Isaïe, col. 1414, et la mort de Jérémie, col. 1440.

Il leur mit à la main des phylactères sur lesquels étaient écrits quelques versets empruntés à leurs livres[1] (fig. 85). La parole prophétique prenait ainsi plus d'importance que le prophète lui-même. L'artiste exprimait par là que tous les grands inspirés de l'Ancien Testament n'étaient que des bouches sonores par qui Dieu avait parlé. Les prophéties, peintes autrefois sur les banderoles de pierre, ont disparu par l'injure du temps. Il est probable qu'elles étaient en rapport avec la place qu'on assignait aux prophètes dans les grandes compositions monumentales. On peut croire, par exemple, que le prophète Isaïe qu'on voit à Chartres, au porche septentrional, près de la statue de la Vierge, annonçait, par l'inscription de son phylactère, qu'une fleur sortirait de la racine de Jessé. Il y avait longtemps que les Pères avaient classé les passages des prophètes qui se rapportaient à la naissance, à la vie, à la Passion, à la mort de Jésus-Christ, et l'artiste n'avait qu'à choisir ceux qui convenaient à son sujet[2]. Mais le livre auquel les artistes semblent s'être référés de préférence est le fameux discours *Contra Judæos, Paganos et Arianos*, attribué à saint Augustin[3]. L'orateur inconnu fait



Phot. Martin Sabon.

Fig. 86. — Prophètes (Amiens).

défiler les uns après les autres les prophètes en leur faisant réciter un verset

[1] Reims, galerie des prophètes, au midi, et figures de l'intérieur au revers des portails (fig. 85).

[2] L'une des sources a pu être le *De fide catholica contra Judæos* d'Isidore de Séville, *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 450. Les événements de la vie de Jésus-Christ et les dogmes du christianisme sont rapprochés des prophéties qui s'y rapportent. Sur les versets que les artistes donnent de préférence aux prophètes, voir Cahier, *Caractér. des Saints*, t. II, article : *Prophètes*.

[3] *Patrol.*, t. XLII, col. 1117. Cela est vrai surtout des artistes romans.

emprunté à leurs œuvres et relatif à la divinité de Jésus-Christ. Le sermon du pseudo-Augustin, récité à Matines le jour de la fête de Noël, était devenu très célèbre dans toute la chrétienté. M. Marius Sepet a montré, on le sait, que le drame liturgique en était sorti[1]. Plus récemment, M. Julien Durand a fait voir que plusieurs grands cycles artistiques du moyen âge s'y rattachaient également. Les prophètes sculptés à Notre-Dame la Grande, à Poitiers, ceux qui ornent la façade de la cathédrale de Ferrare et de la cathédrale de Crémone, ont justement sur leurs phylactères les propres paroles que le pseudo-Augustin leur fait réciter[2].

A Amiens, où les prophètes sont rangés à la façade occidentale, on a eu l'idée ingénieuse de remplacer les versets, gravés ordinairement sur des banderoles, par de petits bas-reliefs sculptés au pied des statues (fig. 86). On s'est donc efforcé de présenter sous une forme plastique quelques-unes des prophéties les plus célèbres de la Bible. Aux pieds de Sophonie, par exemple, on voit le Seigneur visitant Jérusalem, une lanterne à la main, et, aux pieds d'Aggée, la terre desséchée et le temple en ruines[3]. Ces petites images, inscrites dans des quatre-feuilles, sont naïves et pures. Elles sont charmantes comme les figures sur bois si claires qui ornent les livres d'Heures français de la fin du xve siècle. Mais il faut reconnaître qu'elles n'ont rien retenu de la grandeur des originaux qu'elles prétendent traduire. La poésie sans ombre de la Bible, éclairée d'une lumière d'Orient et tout éclatante de métaphores, les visions magnifiques qui se succèdent devant les yeux du prophète avec la netteté effrayante de la réalité semblent très propres à inspirer l'art, et ne le sont pourtant pas. Le rêve du prophète, si précis qu'il soit parfois, ne veut pas être limité par des formes. Les artistes du xiiie siècle en firent l'expérience. Leurs œuvres aujourd'hui nous frappent autant par leurs défauts que par leurs qualités. Comment croire, par exemple, que le sculpteur d'Amiens qui a représenté Ézéchiel, la tête dans la main, en contemplation devant une mesquine petite roue (fig. 87), ait eu la prétention d'illustrer ce passage de ce prophète : « Je regardai les animaux, et

[1] Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*. Paris, 1877, in-8.

[2] Voir Julien Durand, *Bullet. Monum.*, 1888, p. 521 et suiv. Voici par exemple quelques-uns des textes qu'on lit à Poitiers sur les phylactères des prophètes. Moïse : « Prophetam dabit vobis de fratribus vestris » ; Jérémie : « Post hæc in terris visus est et cum hominibus conversatus est » ; Daniel : « Cum venerit Sanctus Sanctorum cessabit unctio. » Il suffit de se reporter au sermon du pseudo-Augustin pour reconnaître que ces textes sont bien ceux qu'il assigne à chaque prophète.

[3] La figure 86 représente à droite Abdias, au milieu Jonas, à gauche Osée. Jonas est chauve suivant une tradition qui remonte aux byzantins.

voici, il y avait des roues sur la terre près des animaux. A leur aspect et à leur structure les roues semblaient être en chrysolithe, et toutes les quatre avaient la même forme; leur aspect et leur structure étaient tels que chaque roue paraissait être au milieu d'une autre roue. Elles avaient une circonférence et une hauteur effrayantes, et à leurs circonférences les quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour. Quand les animaux marchaient, les roues cheminaient à côté d'eux... Au-dessus, il y avait comme un ciel de cristal resplendissant [1]. » Toute l'horreur religieuse d'une pareille vision disparaît à l'instant où on essaie de la représenter.



Fig. 87. — La vision d'Ézéchiel (Amiens).

Un peu plus loin, on remarque un médaillon qui représente un petit monument gothique; un oiseau est perché sur le linteau et un hérisson entre par la porte ouverte (fig. 88). On pense à quelque fable d'Ésope, et non au terrible passage de Sophonie, que l'artiste a pourtant eu la prétention de rendre : « L'Éternel étendra sa main sur le septentrion. Il détruira l'Assyrie, et il fera de Ninive une solitude, une terre aride comme le désert. Des troupeaux se coucheront au milieu d'elle, des animaux de toute espèce, le pélican et le hérisson habiteront parmi les chapiteaux de ses colonnes, des cris retentiront aux fenêtres, la dévastation sera sur le seuil, car les lambris de cèdre seront arrachés [2]. »



Fig. 88. — La prédiction de Sophonie (Amiens).

Dans un autre médaillon, sous les pieds de Zacharie, deux femmes ailées soulèvent une autre femme assise sur une chaudière, et forment une composition élégante et bien équilibrée (fig. 89); mais qu'est devenue l'étrangeté du texte sacré : « L'ange qui parlait avec moi s'avança et il me dit : « Lève les yeux et regarde ce qui sort là. » Je répondis : « Qu'est-ce? » Et il dit : « C'est la chaudière qui sort, c'est leur ini-

[1] Ézéchiel, I, 15 et suiv.

[2] Sophonie, II, 13 et suiv.

quité dans tout le pays. » Et voici, une chaudière de plomb s'éleva, et il y avait une femme assise au milieu. L'ange dit : « C'est l'iniquité... » Et voici, deux femmes parurent. Le vent soufflait dans leurs ailes. Elles avaient des ailes comme celles de la cigogne. Elles enlevèrent la chaudière entre ciel et terre. Je dis à l'ange qui parlait avec moi : « Où l'emportent-elles? » Et il me répondit : « Elles vont lui bâtir une maison dans le pays de Schinéar[1]. »



Fig. 89. — La vision de Zacharie (Amiens).

L'exactitude de la sculpture détruit soudain tout le mystère du rêve prophétique.

Nos artistes du moyen âge, d'ailleurs, ont rarement essayé de lutter avec cette poésie trop forte de l'Orient. Qui sait si les sculpteurs d'Amiens avaient lu les originaux et emprunté leurs sujets au texte même des prophètes? On peut en douter. Il est possible qu'ils n'aient connu les prophètes que par de petits traités semblables au *De Ortu et obitu Patrum* d'Isidore de Séville, où, à côté de leur vie, on pouvait lire, très brièvement résumés, les traits les plus saillants de leurs prophéties[2]. Ainsi s'expliquerait le choix des petites scènes représentées à Amiens, en même temps que leur insuffisance.

[1] Zacharie, v, 5 et suiv.

[2] Isidore de Séville. *Patrol.*, t. LXXXIII, *Append.*, XX. Voir aussi, même volume, col. 166 et suiv., un résumé des prophéties.

VI

De toutes les prophéties, il n'en est, à vrai dire, qu'une seule qui ait inspiré l'art d'une façon durable, c'est celle d'Isaïe sur le rejeton de Jessé : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, et une fleur s'épanouira au sommet de la tige, et sur elle reposera l'esprit du Seigneur, l'esprit de Sagesse et d'Intelligence, l'esprit de Conseil et l'esprit de Force, l'esprit de Science et l'esprit de Piété, et l'esprit de Crainte du Seigneur le remplira... En ce temps-là le rejeton de Jessé sera exposé devant tous les peuples comme un étendard[1]. »

Il suffit de consulter n'importe quel commentateur d'Isaïe pour trouver de ce passage une explication symbolique qui n'a pas varié depuis saint Jérôme : « Le patriarche Jessé, écrit au XIIe siècle le moine Hervé, appartenait à la famille royale, c'est pourquoi la tige de Jessé signifie la lignée des rois. Quant au rejeton il symbolise Marie, comme la fleur symbolise Jésus-Christ[2]. »

Les artistes du moyen âge ne se laissèrent pas effrayer par un motif si abstrait[3]. Ils trouvèrent pour rendre le texte d'Isaïe quelque chose de naïf et de magnifique. Ils interprétèrent, à la lettre, avec une candeur d'enfants, les paroles du prophète. Ils dressèrent à la façade des cathédrales un arbre généalogique assez semblable à ceux qu'on voyait au-dessus des cheminées féodales mais combien plus grandiose ! Combinant les versets d'Isaïe avec la généalogie de Jésus-Christ, telle qu'elle est rapportée dans l'Évangile de saint Mathieu, et telle qu'on la récitait le jour de Noël et le jour de l'Épiphanie[4], ils représentèrent un grand arbre sortant du ventre de Jessé endormi[5]; dans les branches ils mirent les rois de Juda et souvent leurs descendants jusqu'à la vingt-huitième

[1] Isaïe, XI, 1, 2, 10.

[2] Herveus, *Patrol.*, t. CLXXXI, col. 140.

[3] Il est question pour la première fois de l'arbre de Jessé, comme œuvre d'art, à la fin du XIe siècle. Voir Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, t. I, p. 17 ; un texte pourrait laisser croire que le motif a été imaginé en Orient.

[4] Voir Guillaume Durand, *Ration.*, lib. VI, cap. XIII et XVI.

[5] Pourquoi Jessé est-il représenté endormi ? L'abbé Corblet (*Revue de l'art chrétien*, 1860) en donne une raison très ingénieuse : « Ne serait-ce point, dit-il (page 54), par analogie avec Adam qui dormait lorsque Dieu tira Ève de son côté ? Une nouvelle Ève, réparatrice des fautes de la première, doit sortir de la race de Jessé. » Il ne cite pas, il est vrai, de texte à l'appui de cette interprétation si conforme aux idées mystiques du moyen âge. Je n'ai pas réussi non plus à en trouver, mais je ne doute pas qu'on en puisse découvrir.

génération ; sur la plus haute tige, ils placèrent la Vierge et au-dessus d'elle Jésus-Christ; enfin, ils firent à Jésus une auréole de sept colombes, pour rappeler que sur lui s'étaient reposés les sept dons du Saint-Esprit. C'était vraiment là l'arbre héraldique du Christ : sa noblesse devenait ainsi manifeste aux yeux. Mais, pour donner à la composition tout son sens, le XIIIe siècle mit, à côté des ancêtres selon la chair, les ancêtres selon l'esprit. Aux vitraux de Chartres (fig. 90) et de la Sainte-Chapelle, on voit, auprès des rois de Juda, les prophètes, le doigt levé, annonçant le Messie qui doit venir. L'art ici a égalé, sinon surpassé, la poésie du texte [1].

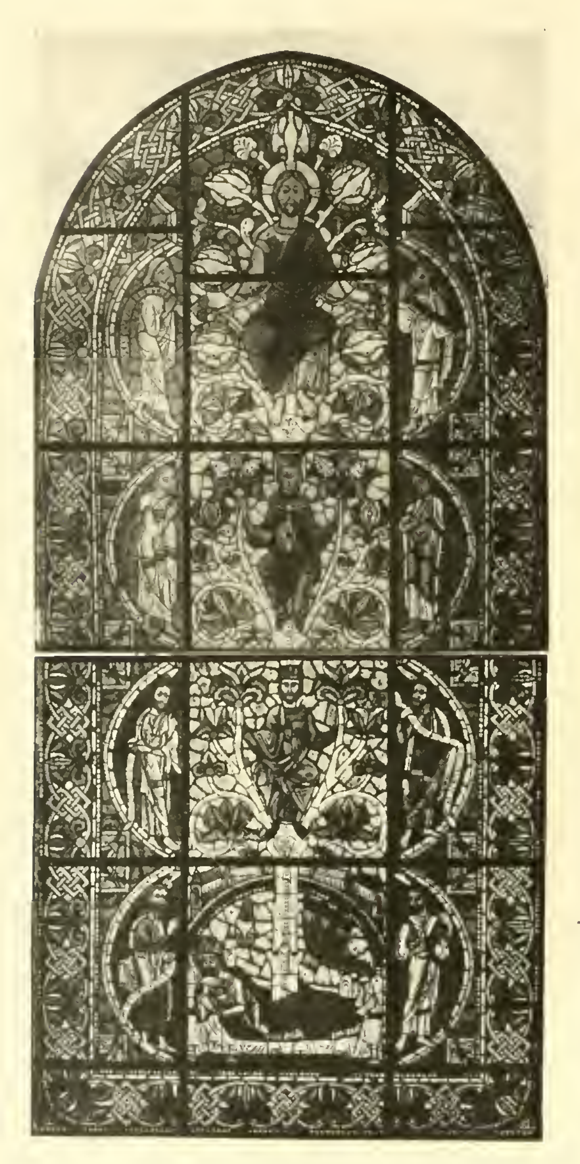


Fig. 90. — L'arbre de Jessé (vitrail de Chartres).
(D'après la monographie de Lassus.)

Les ancêtres de Jésus furent représentés parfois d'une manière plus simple. Il y a, à la façade de presque toutes nos grandes cathédrales du XIIIe siècle, une galerie où sont rangées des statues colossales et qu'on appelle la galerie des rois. Ces rois ne sont pas les rois de France, comme on l'a cru si longtemps [2], mais les rois de Juda.

[1] Les arbres de Jessé sont nombreux au XIIIe siècle ; on en voit dans les voussures de plusieurs portails (Laon, Chartres, Amiens) et dans plusieurs vitraux (Saint-Denis, Chartres, Le Mans, Sainte-Chapelle). Nous renvoyons au catalogue dressé par l'abbé Corblet (*Rev. de l'art chrétien*, 1860). A la fin du moyen âge, la Vierge apparaîtra au sommet de l'arbre dans le calice d'une fleur portant l'enfant Jésus dans ses bras.

[2] Guérard, dans l'Introduction du *Cartul. de Notre-Dame de Paris* (*Docum. inéd. de l'hist. de France*), t. I, p. CLXIX, a donné à cette erreur un air de vraisemblance. Il rappelle que les noms des rois de France, comme nous l'apprend un manuscrit (Bibl. Nat., ms. lat., 5921, f° 47, v°), étaient gravés au XIIIe siècle sur la porte de Notre-Dame de Paris. D'après lui ces noms correspondraient aux grandes statues de la façade. Une simple remarque détruit cette argumentation : il y a vingt-huit statues de rois à la façade de Notre-Dame et il y avait sur la porte, de Clovis à saint Louis, trente-neuf noms.

L'erreur vient de loin, puisqu'un fabliau du XIIIe siècle met en scène un vilain qui montre du doigt Pépin et Charlemagne à la facade de Notre-Dame, pendant qu'on lui coupe sa bourse par derrière[1]. Nul doute que l'auteur du fabliau

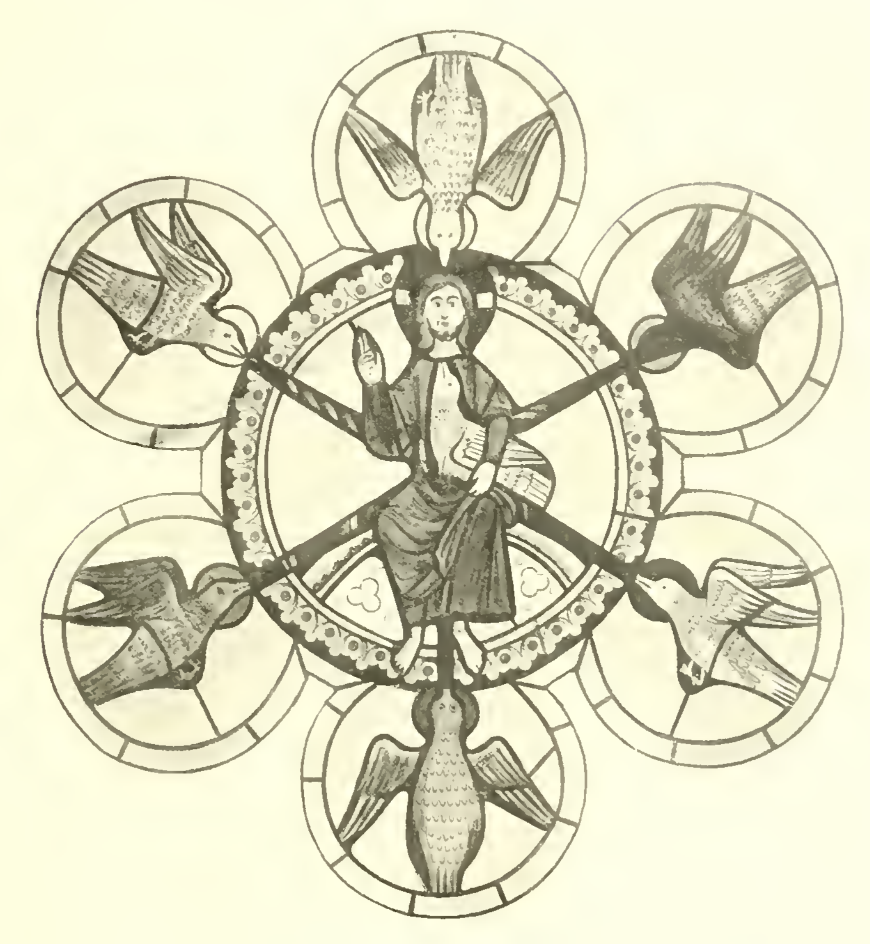


Fig. 91. — Jésus-Christ et les dons du Saint-Esprit (Le Mans). (D'après Hucher.)

ne fût mieux renseigné que le vilain, dont il a voulu justement railler l'épaisse sottise. — La galerie des rois est une autre forme de l'arbre de Jessé. L'étude attentive des statues de rois qui ornent la façade méridionale de la cathédrale de Chartres ne laisse aucun doute à ce sujet. On voit aux pieds d'une statue, qui est évidemment celle de David, le vieux Jessé et les pousses de l'arbre

[1] *Les XXII manieres du vilain.* Voir aussi Viollet le Duc, *Dict. de l'archit.*, t. II, p. 389.

symbolique : de sorte qu'il est impossible de ne pas reconnaître dans les dix-huit rois de Chartres, dix-huit rois de Juda[1]. Il n'est pas difficile non plus de remarquer que les vingt-huit personnages qu'on voit à la façade de Notre-Dame de Paris correspondent exactement aux vingt-huit ancêtres de Jésus que saint Matthieu énumère de Jessé à Joseph[2]. Ils portent tous la couronne et le sceptre, parce que, s'ils ne furent pas tous rois, ils furent tous de race royale[3]. Le nombre de vingt-huit n'est pas toujours scrupuleusement respecté ; à la façade d'Amiens, par exemple, il n'y a que vingt-deux rois[4]. En revanche, à Reims, il y en a cinquante-six[5]; ce qui prouve que l'artiste a adopté la généalogie de saint Luc, qui remonte au delà de Jessé jusqu'à Adam, et qui donne justement cinquante-six noms d'Abraham à Jésus[6] en y comprenant Jessé lui-même. Le lion qu'on voit sous les pieds d'un des rois n'est donc pas, comme on l'a dit[7], le lion de Pépin le Bref, mais le lion de Juda.



Fig. 92. — Roi de Juda tenant une pousse de l'arbre de Jessé (Amiens).

Il est très remarquable encore que les galeries des rois se trouvent justement à la façade des cathédrales consacrées à Notre-Dame, c'est-à-dire à la façade des cathédrales de Paris, de Reims, d'Amiens, de Chartres.

1 Voir Bulteau, t. II, p. 401. Il est étonnant que cette remarque n'ait pas éclairé l'abbé Bulteau sur la signification de la galerie des rois à la façade occidentale; voir t. II, p. 26. — M. G. Durand, qui a repris récemment la vieille thèse des rois de France (*Cathédrale d'Amiens*) et qui a discuté nos arguments, ne parle pas de celui-là, qui est pourtant décisif. Il est impossible de nier que les dix-huit rois de Chartres ne soient des rois de Juda. Or, ces rois de Chartres sont pareils à ceux d'Amiens et, comme eux, portent des gants ; détail qui avait fait croire à M. Durand que les rois d'Amiens ne pouvaient être des personnages bibliques.

2 Les statues de Notre-Dame de Paris, brisées pendant la Révolution, ont été refaites.

3 Saint Matthieu ne nomme que quinze rois, mais les artistes donnèrent le costume royal à un bien plus grand nombre de personnages. Par exemple, l'arbre de Jessé du portail d'Amiens (baie centrale, voussures, 7e cordon) nous montre vingt-quatre rois.

4 L'un de ces rois que nous reproduisons (fig. 92) porte à la main une pousse de l'arbre de Jessé. Cette branche ne saurait être un sceptre royal stylisé.

5 Voir Cerf, *Notre Dame de Reims*, t. II, p. 169.

6 Luc, III, 23 et suiv.

7 Cerf, *Etudes sur quelques statues de Reims* (Reims, 1886, in-8.

On peut croire que ces ancêtres royaux sont là au moins autant pour honorer la Vierge que pour honorer son fils. Le moyen âge admettait, en effet, que la généalogie donnée par saint Matthieu était à la fois celle de Joseph et celle de la Vierge. Guillaume Durand nous l'explique. Les hommes de la famille de David, dit-il, ne pouvaient se marier hors de cette famille royale, de sorte que l'épouse avait les mêmes ancêtres que l'époux[1]. Il semble évident que les rois de Juda ont été admis à décorer la façade des cathédrales consacrées à Notre-Dame surtout à titre d'ancêtres de la Vierge.

Tel est le beau développement qu'a pris, dans l'art du XIII[e] siècle, la prophétie d'Isaïe. Les rois de Juda de la façade des cathédrales marquent comme les dates de l'histoire du monde et symbolisent l'attente des générations.

On voit quelle place les prophetes et leurs prophéties ont tenue dans l'imagination des hommes du moyen âge. Les voyants d'Israël furent pour eux les plus graves des témoins. Ils aimaient à les ranger à la façade ou au porche, et à leur mettre aux mains, sur des phylactères, les preuves de la mission divine de Jésus-Christ. Le peuple, qui ne savait pas lire, n'aurait pas été embarrassé pourtant pour dire quelles paroles ils déroulaient sur leurs banderoles. Le peuple du moyen âge, en effet, connaissait familièrement les prophètes. Chaque année, au temps de Noël ou de l'Épiphanie, il les voyait défiler sous la figure de vieillards à barbe blanche, vêtus de longues robes. La procession entrait dans la cathédrale, et chaque prophète, à l'appel de son nom, venait rendre témoignage à la vérité, et récitait un verset[2]. Isaïe parlait de la tige qui sortirait de la racine de Jessé, Abacuc annonçait qu'on viendrait reconnaître l'enfant entre les deux animaux, David prophétisait le règne universel du Messie, le vieillard Siméon remerciait Dieu d'avoir vu le Sauveur avant de mourir[3]. Les Gentils même étaient appelés en témoignage. Virgile venait dire un vers de sa mystérieuse églogue[4], la Sibylle chantait son cantique acrostiche sur la fin des temps. Nabuchodonosor proclamait qu'il avait vu le Fils de Dieu au milieu des flammes de la fournaise[5]. Balaam, enfin, s'avançait monté sur son ânesse, et annonçait qu'une étoile se leverait au-dessus de Jacob.

[1] *Ration.*, lib. VI, cap. XVII.

[2] Voir Marius Sepet, *Les Prophetes du Christ*.

[3] On voyait et on entendait beaucoup d'autres prophètes : Moïse, Aaron, Jérémie, Daniel, Osée, Joel, Abdias, Jonas, Michée, Nahum, Sophonie, Aggée, Zacharie, Siméon, Elisabeth, saint Jean-Baptiste.

[4] Jam nova progenies cœlo demittitur alto.

[5] On voyait une fournaise allumée dans l'eglise.

L'âne lui-même avait son rôle. Il attestait par sa présence que l'esprit de Dieu parle parfois par la bouche des plus humbles, et que l'œil de la bête peut voir l'ange invisible à l'œil de l'homme.

Tous les prophètes que les fidèles avaient vus défiler devant leurs yeux dans l'église, ils les reconnaissaient au portail. Cette procession, d'où est sorti le drame religieux, et qui est déjà elle-même un drame, n'est pas sans doute sans avoir eu quelque influence sur l'art. Les artistes y assistaient, mêlés à la foule ; ils admiraient comme les autres, et il leur était probablement bien difficile de se figurer les prophètes autrement qu'ils les avaient vus ce jour-là. On peut croire que les belles statues de Reims ou d'Amiens reproduisent quelque chose du costume et de l'aspect des acteurs sacrés. Les indications des manuscrits sont malheureusement trop sommaires[1]. Les renseignements sur le vêtement et les attributs des personnages des Mystères ne deviennent précis qu'à une époque bien postérieure à celle dont nous nous occupons. Je ne doute pas, par exemple, que les costumes magnifiques des prophètes d'Auch[2] ou d'Albi[3], manteaux merveilleux semés de larges fleurs, turbans orientaux, chapeaux fastueux d'où pendent des poires de diamant et des chaînes de perles, ne soient un souvenir de quelque représentation de Mystère[4].

Telle est la forte unité du moyen âge : le culte, le drame, l'art donnent les mêmes leçons, rendent manifeste la même pensée.

VII

Il résulte de tout ce qui précède que le moyen âge fut moins sensible aux qualités narratives et pittoresques de la Bible qu'à sa signification dogmatique. Le XIIIe siècle était infiniment trop chrétien pour ne chercher dans les récits de la Genèse que d'intéressants motifs. Les épisodes héroïques du Livre des Juges ou du Livre des Macchabées, si bien faits pour plaire aux chevaliers des croi-

[1] Voir pourtant Marius Sepet, *op. cit.*, p. 43.

[2] Il s'agit des fameux vitraux d'Auch (commencement du XVIe siècle).

[3] Statues du pourtour du chœur, XVe siècle.

[4] Sur la magnificence des costumes à cette époque, voir Girardot, *Le Mystère des Apôtres de Bourges*, (XVIe siècle), *Ann. archéol.*, t. XIII. Nous avons longuement insisté dans *L'Art religieux de la fin du moyen âge* sur les rapports de l'art et des Mystères.

sades, ne furent même pas représentés. Les charmantes fresques de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise, ces belles vignes italiennes où vendange Noé, cette tour de Babel qui s'élève dans la campagne de Florence parmi les cyprès et les orangers, toute cette Bible aimable comme un conte de nourrice eût sans doute étonné les sérieux artistes du moyen âge. En un tel sujet, ils ne crurent pas qu'il fût possible de plaire : ils ne songèrent qu'à instruire. Leurs œuvres, souvent gauches, sont toujours fortes et pleines de sens. Tout l'esprit des Pères de l'Église est passé en elles.



Fig. 93. — Jésus entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi (médaillon d'un vitrail de Saint-Denis).

Quelques médaillons d'un vitrail de Saint-Denis, dont Suger avait fourni lui-même les sujets et les inscriptions, résument d'une façon très frappante la doctrine théologique des grands siècles du moyen âge à l'endroit de l'Ancien Testament. Les médaillons de Saint-Denis ne subsistent pas tous, mais nous connaissons ceux qui manquent par la description que Suger lui-même nous en a laissée[1]. Trois surtout semblent contenir la pensée maîtresse de l'œuvre.

Dans le premier (fig. 93), on voit Jésus portant sur la poitrine une espèce d'auréole formée par sept colombes qui symbolisent les sept dons du Saint-Esprit. De la main droite, il couronne l'Église, et de la gauche il enlève le voile qui couvre le visage de la Synagogue. Que signifie une semblable allégorie, sinon que Jésus, en venant au monde et en promulguant la Loi Nouvelle, a rendu soudain intelligible tout le mystère de l'Ancienne Loi qui semblait se dérober sous un voile? — Un vers, que le vitrail nous présente mutilé, mais que le texte de Suger donne dans son intégrité, explique d'ailleurs très nettement le sens de la composition :

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat.

« Ce que Moïse couvre d'un voile est dévoilé par la doctrine du Christ. »

[1] La description des vitraux se trouve dans le *De Rebus in administratione sua gestis*. Suger, *Œuvres*. Édit. Lecoy de la Marche, Paris, 1876.

Le second médaillon représente l'arche biblique portée sur quatre roues et pareille à un char triomphal (fig. 94). Dans l'intérieur, on aperçoit les tables de la Loi et la verge d'Aaron. Mais, du fond de l'arche, dominant les tables et le bâton sacerdotal, s'élève, comme un étendard, une grande croix verte où Jésus est crucifié ; Dieu le Père lui-même la soutient, et, près des quatre roues, se voient les quatre animaux des évangélistes, qui semblent l'attelage du char symbolique. — C'est la même pensée présentée sous une forme encore plus subtile. L'arche, les tables de la Loi, la verge d'Aaron, qui marquent la première alliance de l'homme avec Dieu, ne sont que le symbole d'une autre alliance qui doit être définitive. L'arche apparait comme le piédestal de la croix. L'arche surmontée de la croix est vraiment, comme le dit l'inscription, le quadrige d'Aminadab, le char triomphal du Cantique des Cantiques, que les évangélistes doivent traîner jusqu'au bout du monde[1].



Fig. 94. — Le quadrige symbolique d'Aminadab (médaillon d'un vitrail de Saint-Denis).

Le troisième médaillon, aujourd'hui détruit, ne nous est connu que par la description de Suger. Il exprimait encore la même idée, mais sous une forme moins théologique et plus populaire. On voyait les prophètes versant du blé dans un moulin, pendant que saint Paul tournait la meule et recueillait la farine. C'était une façon de dire que l'Ancien Testament, interprété par la méthode de saint Paul, devait se résoudre tout entier dans le Nouveau. Et en se transformant il se purifiait, car, comme disaient les vers latins de Suger, le son avait disparu et il ne restait plus que la farine :

[1] En effet, à côté de ces deux vers :

Fœderis ex arca Christi cruce sistitur ara
Fœdere majori vult ibi vita mori.

on lit : *Quadrige Aminadab*. Les commentateurs du Cantique des Cantiques, notamment Honorius d'Autun, contemporain de Suger, expliquent qu'Aminadab, debout dans le char, est Jésus crucifié et que les quatre chevaux du quadrige sont les quatre évangélistes (Honorius d'Autun, *in Cantic. Cantic. Patrol.*, t. CLXXII, col. 462). Un cuivre de Limoges, aujourd'hui au musée de Cluny, représente également le char triomphal de Jésus-Christ, dont les roues sont les évangélistes. (*Catalogue* 4991.)

Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam,
Mosaicæ legis intima nota facis;
Fit de granis verus sine furfure panis
Perpetuusque cibus noster et angelicus[1].

Rien n'exprime mieux que ces médaillons la pensée des docteurs du moyen âge. On voit qu'à leurs yeux les Commentaires de la Bible ont autant de prix que la Bible elle-même. Bien que l'Ancien Testament ait été traduit tout entier par l'Université de Paris dès le commencement du XIII[e] siècle, on comprend que l'Église n'en ait jamais recommandé particulièrement la lecture aux fidèles. La Bible n'apparaissait pas alors comme un ouvrage édifiant que le père de famille peut expliquer le soir à ses enfants. On avait plus de respect pour le livre plein d'énigmes : on croyait avoir besoin pour le comprendre du secours de tous les Pères de l'Église. Le clergé se contentait de transmettre au peuple, par la parole ou par l'œuvre d'art, ce qu'il était essentiel de lui en faire connaître.

Les artistes, inspirés par les théologiens, furent donc, eux aussi, à leur manière, des commentateurs de la Bible. Des bas-reliefs et des vitraux jusqu'aux miniatures de manuscrits, c'est le même système d'interprétation[2].

Plus tard les premiers imprimeurs, en publiant les fameuses *Bibles des pauvres*, essayèrent de rendre intelligibles aux plus ignorants les mystères de l'Ancien Testament[3]. Les gravures sur bois de la *Bible des pauvres* sont conçues comme les médaillons des anciennes verrières. A chaque fait important du Nouveau Testament correspondent deux figures empruntées à l'Ancien. La Nativité de Jésus, par exemple, est accompagnée du buisson ardent et de la verge fleurie d'Aaron. La descente de Jésus aux limbes est figurée par la victoire de Samson sur le lion et par la victoire de David sur Goliath. L'incrédulité de saint Thomas

[1] A la façade de Saint-Trophime d'Arles, saint Paul tient une banderole sur laquelle on lit : « Lex Moisi celat quæ sermo Pauli revelat. Nam data grana Sinai per eum sunt facta farina. » Inscription qui présente de singulières analogies avec les vers de Suger. — A la Renaissance, le thème du moulin est remplacé par celui du pressoir. Les patriarches, les prophètes apportent le raisin dans la cuve, le pape et les cardinaux recueillent le vin (vitrail de Saint-Étienne du Mont, et vitrail (aujourd'hui disparu) de Saint-Hilaire de Chartres, 1520). Voir Lindet, *Les Représent. allégor. du moulin et du pressoir* (*Revue Archéol.*, 1900), et E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 113 et suiv.

[2] Le fameux *Credo* de Joinville nous offre un exemple intéressant de la concordance des deux testaments : en face de la descente aux limbes et de la résurrection, on voit Jonas vomi par la baleine ; en face du jugement dernier le jugement de Salomon qui en est la figure, etc. (Bibl. Nat., nouv. acq. franç. [illegible]).

[3] Voir, par exemple, Bibl. Nat., ms. franç. 188, et surtout Nouv. acq. lat. [illegible]. Ce dernier manuscrit, orné de figures très grossières, est d'origine allemande ([illegible]). A une série du Nouveau Testament s'opposent deux scènes de l'Ancien et deux figures de plantes ou d'animaux, considérées comme symboles. C'est encore la méthode d'Honorius d'Autun.

est ingénieusement commentée par la lutte de Jacob et de l'Ange, et par l'incrédulité de Gédéon hésitant à reconnaitre le messager de Dieu. Si ce n'était sortir de notre sujet, nous pourrions citer beaucoup d'œuvres de la même époque inspirées par le même esprit : les *Heures de Kerver*, le *Speculum humanæ Sal-*



Fig. 95. — Melchisédech, Abraham, Moïse, Samuel, David (Chartres).

vationis, les tapisseries de l'histoire de la Vierge à la cathédrale de Reims. Jusqu'à son déclin, le moyen âge demeure donc fidèle à l'ancienne exégèse[1].

En résumé, le moyen âge, interprétant la Bible, s'est attaché beaucoup plus au symbole qu'à l'histoire.

Les représentations historiques, nous l'avons vu, sont plus rares que les représentations symboliques. Il est tel cas, cependant, où le symbole et l'histoire se combinent. — La plus profonde de ces œuvres à double sens est certainement celle qui se voit à la baie centrale du portail septentrional de Chartres

[1] Voir sur ce sujet, *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 244 et suiv.

(fig. 95 et 96). Il y a là dix statues de patriarches et de prophètes, rangées par ordre chronologique, qui toutes symbolisent ou annoncent Jésus-Christ, mais qui toutes, en même temps, racontent l'histoire du monde. Melchisédech, Abraham et Isaac représentent un âge de l'humanité. Ils rappellent le temps

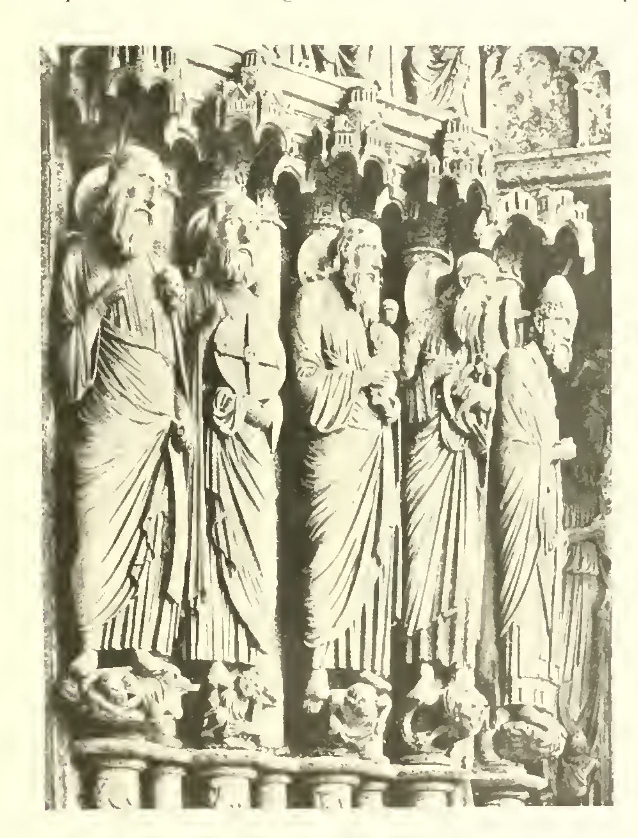


Fig. 96. — Isaïe, Jérémie, Siméon, saint Jean-Baptiste, saint Pierre (Chartres).

où, pour parler comme les docteurs, les hommes vivaient sous la loi de la circoncision. Moïse, Samuel et David représentent les générations qui ont vécu sous la loi écrite et qui ont adoré Dieu dans le Temple. Isaïe et Jérémie, Siméon et Jean-Baptiste expriment la durée des temps prophétiques, qui se prolongèrent jusqu'à l'avènement de Jésus-Christ. Enfin saint Pierre, qui vient le dernier, vêtu de la dalmatique, couronné de la tiare, portant la croix et le calice, annonce que Jésus a aboli la loi et les prophéties, et que, en créant l'Église, il a établi, pour tout l'avenir, le règne de l'Évangile[1]. — En même

[1] Ces divisions de l'histoire du monde se trouvent souvent indiquées au moyen âge. Voir notamment Honorius d'Autun, *in Cantic. Cantic.*, *Patrol.*, t. CLXXII, col. 360.

temps, chacune des grandes figures de Chartres porte un symbole qui annonce Jésus-Christ, qui est Jésus-Christ lui-même. Melchisédech a le calice, Abraham pose la main sur la tête d'Isaac, Moïse tient le serpent d'airain, Samuel l'agneau du sacrifice, David la couronne d'épines[1], Isaïe la tige de Jessé[2], Jérémie la croix, Siméon l'enfant divin, Jean-Baptiste l'agneau, et enfin saint Pierre le calice. Le mystérieux calice qui apparaît, au commencement de l'histoire, aux mains de Melchisédech, se retrouve dans celles de saint Pierre[3]. Par là le cycle se trouve clos. Chacun de ces personnages est donc une sorte de christophore, et ils se transmettent de génération en génération le signe mystérieux.

Ce sont bien là les grandes divisions d'une histoire universelle où tout parle de Jésus-Christ. Ce sont les chapitres mêmes du *Miroir historique* de Vincent de Beauvais. La Bible nous apparaît vraiment ici ce qu'elle fut pour le moyen âge : une série de figures de Jésus-Christ dont le sens devient de plus en plus clair. Les patriarches qui symbolisent le Messie, et les prophètes qui l'annoncent, forment une immense chaîne qui va du premier Adam jusqu'au second.

[1] Brisée.

[2] Mutilée.

[3] Du calice de saint Pierre il ne reste que le pied.

CHAPITRE II

LES EVANGILES

I. Toutes les scènes de la vie de Jésus-Christ n'ont pas été représentées au moyen âge. Pourquoi? Les artistes ne représentent que le cycle des fêtes. Influence de la Liturgie. Cycle de Noël et cycle de Pâques. — II. Interprétations symboliques du Nouveau Testament. Représentations symboliques de la naissance de Jésus-Christ. De la mise en croix. Des deux Adam. De la résurrection. Des Noces de Cana. — III. Les paraboles. Paraboles des Vierges sages et du Bon Samaritain. Leur signification symbolique. Les paraboles du Mauvais Riche et de L'Enfant Prodigue.

I

Après l'âge des figures, voici maintenant le temps des réalités. C'est ici le nœud de l'histoire du monde. Tout vient aboutir à Jésus-Christ et tout part de lui.

Nulle part cette philosophie de l'histoire n'a été exprimée plus clairement qu'au portail d'Amiens. Jésus est vraiment le point central de l'immense façade. Revêtu d'une beauté divine, foulant aux pieds le lion et le dragon, il bénit de la main droite et tient de la gauche le livre des Évangiles (fig. 16). Autour de lui, l'Ancien Testament est représenté par les prophètes, le Nouveau par les apôtres, l'histoire du christianisme par les martyrs, les confesseurs, les docteurs. Du premier coup d'œil, on voit que Jésus est au milieu de l'histoire. Le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet se trouve réalisé à Amiens avec magnificence. Le portail méridional de Chartres (fig. 97), les vitraux de la grande nef de Bourges, où Jésus occupe aussi la place centrale, donnent le même enseignement.

Le Christ enseignant du trumeau de nos cathédrales résume si fortement

tout le Nouveau Testament, il en est si bien l'âme, que le moyen âge n'a pas cru devoir retracer longuement aux yeux des fidèles les scènes de l'Évangile.

Personne n'a encore songé à faire remarquer que, dans les églises du XIII[e] siècle, la vie des saints tient beaucoup plus de place et est racontée avec beaucoup plus de complaisance que la vie de Jésus-Christ. C'est une singularité qui est pourtant très frappante. Une ou deux verrières, quelques sculptures représentant un petit nombre de faits évangéliques, voilà tout ce que nous offrent des cathédrales aussi riches que Chartres, Bourges et Amiens. La surprise augmente lorsque, en comparant ces sculptures et ces vitraux, on reconnait que les scènes empruntées à l'Évangile sont toujours les mêmes, et qu'une foule d'autres semblent avoir été négligées de parti pris par les artistes. Les miracles, par exemple, qui tiennent une si grande place dans l'art des Catacombes, la guérison du paralytique, de l'hémorroïsse, de l'aveugle-né, la résurrection du fils de la veuve ou de la fille du centurion, n'apparaissent jamais, ou presque jamais, dans l'art du XIII[e] siècle[1]. La prédiction de Jésus, son enseignement familier dans le Temple, au bord du lac, sa rencontre avec les apôtres, son repas chez le Pharisien, tant de scènes fameuses et si propres à inspirer de grands artistes, ne se rencontrent pas davantage. Tout ce qu'il y a d'humain, de tendre, ou simplement de pittoresque dans l'Évangile ne semble pas avoir touché les artistes du moyen âge. Ils ne voyaient évidemment pas dans le Nouveau Testament les mêmes choses qu'un Véronèse ou qu'un Rembrandt.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 97. — Jésus-Christ (portail méridional, Chartres).

[1] Au nombre des exceptions (très rares), il faut citer les bas-reliefs de Reims (sculptures intérieures, portail de gauche en entrant). On voit Jésus guérissant la belle-mère de saint Pierre, et à côté Jésus et la Samaritaine. Ces sculptures sont insolites à tous égards : Jésus est représenté imberbe, par exemple. Je serais tenté de croire que ces sculptures de Reims ont été copiées sur celles d'un sarcophage des premiers siècles.

Ici, comme partout ailleurs, les artistes du XIIIe siècle furent les interprètes dociles des théologiens.

Si on divise la vie de Jésus-Christ en trois parties, enfance, vie publique, Passion, on reconnaîtra que seules la première et la dernière ont été représentées avec tout leur développement. Quant à la vie publique, quatre scènes la résument, le Baptême, les Noces de Cana, la Tentation et la Transfiguration : encore est-il fort rare de les rencontrer toutes les quatre ensemble[1]. Il n'y a presque pas d'exception à cette règle. S'il arrive qu'on trouve quelque autre épisode de la vie publique de Jésus-Christ, comme la vocation des apôtres ou la résurrection de Lazare, ce sera incidemment, dans un vitrail consacré à saint Pierre ou à Marie-Madeleine[2].

La règle trouve sa vérification jusque dans les manuscrits à miniatures. Il semble pourtant que l'artiste qui illustre un livre ait plus de liberté que celui qui sculpte un bas-relief : en réalité, il n'en est rien. J'ai parcouru un assez grand nombre de manuscrits enluminés du XIIe au XVe siècle, pour pouvoir affirmer qu'une illustration détaillée de toutes les parties de l'Évangile est une rareté[3]. Les miniatures du fameux Évangéliaire de la Sainte-Chapelle nous offrent peut-être le seul exemple d'une série évangélique complète[4]. La plupart du temps, l'artiste s'est contenté de nous montrer les scènes de l'enfance et celles de la Passion de Jésus-Christ, en y ajoutant parfois les quelques scènes de sa vie publique qu'il était d'usage alors de représenter.

Je veux en donner un exemple caractéristique. Le manuscrit français 1765 à la Bibliothèque Nationale contient un recueil d'évangiles pour tous les dimanches de l'année : des miniatures assez nombreuses accompagnent le texte[5]. — Le

[1] Nous énumérons dans l'*Appendice* les principales œuvres que les artistes français du XIIIe siècle ont consacrées à la vie de Jésus-Christ. (Voir à la fin du volume.)

[2] Le vitrail qui se voit à Chartres, dans la chapelle de l'abside, semble faire exception. Il représente en effet : Saint Jean-Baptiste et ses disciples. — La vocation des apôtres. — Jésus et Philippe. — Jésus et Nathanael. — La pêche miraculeuse. — Jésus conversant avec les apôtres. — La Cène. — Le lavement des pieds. — Jésus au jardin des Oliviers (les apôtres dorment). — Jésus arrêté par les soldats (les apôtres se désolent dans le fond). — Jésus apparaissant aux apôtres après la résurrection. — L'ascension de Jésus-Christ au milieu des apôtres. — Il est évident qu'un pareil vitrail n'est pas consacré à Jésus-Christ, mais au collège apostolique. Dans toutes les scènes représentées, on remarque la présence d'un ou de plusieurs apôtres. Ajoutons que la chapelle où se trouve le vitrail (aujourd'hui la chapelle de la Communion) s'appelait au XIIIe siècle la chapelle des Apôtres. Voir Bulteau, *Descrip. de la cath. de Chartres* (édit. de 1850), p. 173.

[3] Voir à l'*Appendice* l'indication d'un certain nombre des manuscrits.

[4] Bibl. Nat., ms. lat. 17326, XIIIe siècle.

[5] Le ms. 1765 (franç.) est du XIVe siècle.

livre s'ouvre par les évangiles du temps de Noël, où sont rapportées toutes les circonstances de l'enfance de Jésus-Christ, et l'artiste, fidèle à son texte, nous montre tour à tour la Fuite en Égypte, la Circoncision, l'Adoration des Mages. Puis viennent les évangiles qui se rapportent à la vie publique de Jésus-Christ, et ici, l'artiste nous montre encore le Baptême de Jésus-Christ, les Noces de Cana, la Tentation et la Transfiguration ; puis, il s'arrête soudain, et laisse sans miniatures la moitié du livre. Il ne reprend son œuvre qu'à la Semaine Sainte pour nous faire assister à la Passion, à la Résurrection, aux Apparitions de Jésus-Christ. — N'est-il pas évident que notre artiste dessinait d'après des poncifs antérieurs dont le nombre était rigoureusement déterminé ? Là, où la tradition ne lui offrait aucun modèle, il n'a même pas songé à inventer, il a fait ce qu'on avait l'habitude de faire avant lui, et rien de plus. Dans la plupart des Psautiers, Bréviaires, Missels, Évangéliaires illustrés, les scènes de la vie publique de Jésus-Christ disparaissent tout à fait : seuls le cycle de l'enfance et le cycle de la Passion ont été traités avec tout le développement accoutumé [1]. Parfois même il arrive, dans certains manuscrits où les miniatures n'ont pas été prodiguées, que toute la vie de Jésus-Christ se trouve résumée en deux scènes capitales : une pour le cycle de l'enfance, la Nativité, et une pour le cycle de la Passion, la Résurrection.

D'où vient donc cette forte discipline ? C'est là un problème facile à résoudre, car, d'où viendrait-elle au moyen âge, sinon de l'Église ? — Et en effet, c'est la liturgie, comme nous allons le voir, qui a déterminé le choix de telle scène de la vie de Jésus-Christ à l'exclusion de telle autre.

L'Église n'a pas voulu présenter aux chrétiens toute la vie de Jésus-Christ, pas plus qu'elle n'a mis entre leurs mains les quatre évangiles, mais elle a choisi quelques faits de sens profond, significatifs entre tous, pour les proposer à la méditation des fidèles. Ces faits sont précisément ceux que l'Église célèbre chaque année dans le cycle de ses fêtes. Les sculpteurs, les verriers, les miniaturistes n'ont donc fait qu'illustrer le calendrier liturgique. Nous allons en trouver la preuve dans les livres des liturgistes du XIIe et du XIIIe siècle.

Le cycle de l'enfance, celui de la vie publique et celui de la Passion de Jésus-Christ, tels que les sculptures et les vitraux nous les présentent, se composent des scènes suivantes : la Nativité, l'Annonce aux bergers, le Massacre des Inno-

[1] Voir l'*Appendice*.

cents, la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple, l'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus-Christ, les Noces de Cana, la Tentation, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Lavement des pieds, la Passion avec tous ses détails, la Mise en croix, la Mise au tombeau, la Résurrection, les Apparitions, et enfin l'Ascension. — Or, on s'aperçoit, en lisant Rupert, Honorius d'Autun et Guillaume Durand, que ce sont là précisément les mystères que l'Église célèbre au temps de Noël, de l'Épiphanie, du Carême, enfin pendant la Semaine Sainte et les semaines qui la suivent. Ce sont là, pour les chrétiens, les grands jours de l'année. Les peintres du Mont Athos, qui ont conservé quelques-unes des traditions du haut moyen âge, peignent encore aujourd'hui sur les murs de leurs couvents « les quinze grandes fêtes de l'Église » dans un ordre immuable[1].

Venons au détail. — Les représentations de la Nativité et de l'Annonce aux bergers correspondent trop exactement aux deux principaux moments de la fête de Noël, la messe de minuit et la messe de l'aurore, pour qu'il soit nécessaire d'insister davantage.

Le Massacre des Innocents, qui apparaît à première vue comme un épisode secondaire, se rattache cependant étroitement à la fête de Noël. C'est, en effet, dans les trois jours qui suivent Noël que l'Église célèbre le massacre des Innocents, en même temps que la fête de saint Étienne et celle de saint Jean l'apôtre. Elle a voulu, nous disent les liturgistes, réunir autour du berceau de Jésus-Christ les enfants sans tache et le diacre protomartyr qui, les premiers, versèrent leur sang pour la foi : elle y a joint saint Jean, parce qu'il fut le disciple bien-aimé du Sauveur et que, seul entre tous les hommes, il reposa sa tête sur son cœur[2]. Ce rapprochement d'un sentiment délicat a inspiré des groupements artistiques qui n'avaient pas été remarqués jusqu'ici. A l'abside de la cathédrale de Lyon, comme à celle de la cathédrale de Troyes, des vitraux du XIII[e] siècle nous montrent, en même temps que les scènes de Noël et le massacre des Innocents, l'histoire de saint Étienne et de saint Jean[3]. Les vitraux de Lyon et de Troyes écla-

[1] Voir Didron, *Iconogr. chrét.* (*Guide de la peinture du Mont Athos*), 1845, p. 159, et Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, t. I, p. 86 (à propos du tableau byzantin des fêtes de l'Église, au Vatican). Les fêtes adoptées par l'Occident diffèrent légèrement de celles qui ont été adoptées par l'Orient.

[2] Guillaume Durand, *Ration.*, lib. VII, cap. XLII. Honorius d'Autun, *Gemma animæ*, lib. III, cap. XI, XII, XIII. *Patrol.*, t. CLXXII, col. 646.

[3] A Lyon, on y a joint l'histoire de saint Jean Baptiste, parce que le moyen âge ne les sépare guère et réunit souvent leur histoire dans le même vitrail (vitrail de Tours, par exemple), et parce que la mort de saint Jean l'apôtre tombait, disait-on, le même jour que la naissance de saint Jean Baptiste.

tent comme un vieux Noël. La semaine de Noël tout entière y est célébrée. Le peuple qui fêtait si joyeusement les derniers jours de décembre, qui aimait à voir, le jour de la Saint-Étienne, les diacres jouer à la balle dans la cathédrale[1], comprenait sans peine des œuvres d'art qui pour nous sont muettes. On pourrait, je n'en doute pas, trouver plusieurs autres œuvres inspirées par la même idée[2].

La Circoncision et la Présentation au Temple, deux scènes que les artistes confondent quelquefois, correspondent encore à des jours solennels. Ces deux fêtes célébrées, l'une, le premier janvier, l'autre, au commencement de février, sous le nom populaire de Chandeleur, tenaient dans l'art autant de place que dans la liturgie. Elles étaient destinées toutes les deux à rappeler que le Fils de Dieu, venu pour apporter la Loi nouvelle, avait pourtant voulu se soumettre d'abord à la Loi ancienne[3].

L'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus-Christ et les Noces de Cana, que les œuvres d'art nous montrent ensuite, correspondent à trois moments très différents de la vie de Jésus-Christ, et pourtant le moyen âge, avec son sens si poétique des rapports mystérieux, avait rattaché ces trois événements à une idée commune. On les célébrait tous les trois le même jour, et la fête portait le nom de Théophanie, avant que celui d'Épiphanie eût prévalu. C'étaient là, en effet, les trois premières manifestations de Dieu. Les Mages, en adorant Jésus-Christ, avaient, les premiers entre les Gentils, reconnu sa divinité. Le jour du Baptême, la voix d'en haut avait proclamé cette divinité pour la seconde fois. Enfin, aux noces de Cana, Jésus lui-même, par un miracle, le premier de ceux qu'il devait accomplir, avait manifesté qu'il était Dieu. Et pour que le parallélisme fût complet, le moyen âge voulait que les trois événements se fussent

[1] Honorius d'Autun donne au jeu des diacres un sens symbolique. Il signifie, d'après lui, la glorieuse lutte (palæstra) de saint Étienne. Le diacre vainqueur recevait une couronne, comme le saint martyr (*Gemm. anim.*, col. 646).

[2] Je croirais volontiers que les sculptures intérieures des portails de Reims, qui semblent si confuses au premier abord, traduisent la même idée; car on y voit, avec les prophètes qui ont prédit la naissance de Jésus-Christ, le massacre des Innocents, l'histoire de saint Étienne, saint Jean et son Apocalypse, enfin la vie de saint Jean-Baptiste. — A Chartres (porche du sud, portail de gauche, tympan et voussures) on voit rapprochés le martyre de saint Étienne et des statuettes d'enfants portant des palmes, qui sont les saints Innocents. — A la Sainte-Chapelle, il est très remarquable que le vitrail consacré à l'enfance de Jésus-Christ, et où se voient, par conséquent, la Nativité et le massacre des Innocents, contienne aussi la vie de saint Jean l'Évangéliste. — A Saint-Julien-du-Sault (Yonne), un vitrail du XIIIe siècle rapproche l'enfance de Jésus-Christ (massacre des Innocents) de la légende de saint Jean l'Évangéliste et de celle de saint Jean-Baptiste.

[3] Guillaume Durand, *Ration.*, lib. VI, cap. XV.

passés à la même date. Les liturgistes affirmaient que le Baptême avait eu lieu trente ans et le miracle de Cana trente et un ans, jour pour jour, après l'Adoration des Mages[1]. De là l'importance exceptionnelle de ces trois scènes dans l'art[2]. La prédilection des artistes du XIIIe siècle pour les noces de Cana, notamment, ne saurait s'expliquer autrement. S'ils n'avaient pas été si dociles aux règles liturgiques, s'ils avaient pu suivre leur sentiment, ils auraient choisi sans doute dans la vie de Jésus un miracle plus touchant, plus propre à aller au cœur. Mais, encore une fois, l'art du XIIIe siècle n'est pas soumis aux caprices de l'individu, et n'est que la forme sensible de la doctrine.

La Tentation et la Transfiguration sont dans l'art le centre de la vie de Jésus. Ces deux scènes, auxquelles il faut joindre le Baptême et les Noces de Cana, résument toute sa vie publique. D'où leur vient un privilège si singulier? La liturgie nous en fournira encore l'explication. La Tentation et la Transfiguration sont, en effet, destinées à rappeler un autre moment de l'année chrétienne. Entre Noël et Pâques, il n'y a pas, pour le fidèle, de semaines d'une plus haute signification que celles du Carême. Lutte contre la tentation, victoire sur la chair, voilà précisément ce que symbolisent les deux scènes de la vie de Jésus-Christ que l'Église a choisies elle-même pour nous les offrir en exemple. Tout chrétien est un Christ; il doit s'associer aux épreuves de son divin Maître pour être associé à son triomphe. Les quarante jours d'abstinence du Carême sont donc l'image des quarante jours de jeûne et de lutte que Jésus passa dans le désert. Aussi, le premier dimanche du Carême, lit-on l'évangile de la Tentation, qui devient comme le symbole même des combats que le chrétien va avoir à livrer[3]. Mais, dès la fin de cette première semaine, pour que les fidèles ne se découragent pas, par deux fois, le samedi et le dimanche, on leur lit l'évangile de la Transfiguration. La Transfiguration, en effet, était, aux yeux des litur-

[1] Honorius d'Autun, *Gemm. anim.*, lib. III, cap. XVIII. Rupert, *De divin. offic.*, lib. III, cap. XXIV. Guillaume Durand, *Ration.*, lib. VI, cap. XVI.

[2] Ces trois scènes sont rapprochées dans un vitrail de Troyes publié par Gaussen (*Portefeuille archéol. de la Champagne*), la Tentation y est jointe. L'Autriche nous offre aussi un exemple curieux. L'église romane de Schongrabern est ornée à l'extérieur de sculptures qui représentent la Vierge et l'Enfant. Près d'eux six hydries symbolisent les Noces de Cana; au-dessus d'eux la colombe qui plane et la main du Père qui bénit rappellent le Baptême, enfin l'Enfant tient dans sa main les présents que les rois Mages lui ont offerts. Voir Springer, *Berichte über die Verhandl. der königl. Sächsischen Gesellschaft*, 1879. A Parme (baptistère), on voit les Mages et le Baptême de Jésus-Christ.

[3] Guillaume Durand explique longuement tout le symbolisme du jeûne, du Carême et des trois tentations de Jésus-Christ. *Ration.*, lib. VI, cap. XXXII. — Dans les manuscrits, la Tentation illustre le commencement du Carême; ex. : Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 102, f° 199, v° (XIIIe siècle).

gistes du moyen âge, une sorte d'exaltation du jeûne. Ils remarquaient, entre autres choses, que Jésus s'était montré aux apôtres entre Moïse et Élie. Or, Moïse et Élie avaient, comme Jésus-Christ, jeûné pendant quarante jours dans le désert ; ils avaient institué le jeûne dans la Loi Ancienne, comme Jésus l'avait institué dans la Loi Nouvelle[1]. La Transfiguration de Jésus-Christ était donc, pour le chrétien qui luttait, une promesse de victoire. Dans certaines églises, dans celles de Paris, par exemple, on lisait l'évangile de la Transfiguration après le récit de la lutte de Jacob avec l'Ange[2]. Un pareil symbolisme, mieux compris au XIII[e] siècle qu'aujourd'hui, explique la présence de la Tentation et de la Transfiguration dans un certain nombre d'œuvres d'art de cette époque.

Les représentations consacrées à la vie publique de Jésus-Christ s'arrêtent là. Une chose qui prouve bien que les artistes n'ont pas voulu suivre l'ordre des événements, mais bien l'ordre des fêtes liturgiques, c'est qu'après la Tentation et la Transfiguration, on voit commencer immédiatement les scènes de la Passion.

Le cycle de Pâques s'ouvre presque toujours par l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem[3], qui correspond au dimanche des Rameaux[4]. La Cène vient ensuite, et enfin la Passion proprement dite, traitée avec un développement qui s'explique assez par l'importance des cérémonies de la Semaine Sainte. Enfin la sortie du tombeau montre aux yeux le mystère de Pâques et termine le cycle. Il n'y a rien dans tout cela qui ne s'explique aisément et qui ne soit parfaitement clair pour nous.

La plupart des séries évangéliques s'arrêtent à la Résurrection, mais quelques-unes s'étendent au delà. Les fameux bas-reliefs du chœur de Notre-Dame de Paris nous montrent, avec un détail qu'on ne trouve nulle part ailleurs, toutes les apparitions qui suivirent la résurrection de Jésus-Christ : apparition aux saintes femmes, aux disciples d'Emmaüs, à saint Thomas, aux apôtres réunis

[1] Voir Honorius d'Autun, *Sacram.*, cap. X, et Guillaume Durand, *loc. cit.*

[2] Guillaume Durand, lib. VI, cap. XXXIX.

[3] Dans le vitrail de Bourges, la Passion commence avec la Résurrection de Lazare. La résurrection de Lazare en effet marque le commencement de la Passion, puisque c'est après ce miracle que les Juifs prirent la résolution de faire mourir Jésus. Giotto à l'Arena de Padoue, commence lui aussi la Passion par la résurrection de Lazare.

[4] Ce qui prouve clairement que la représentation de l'Entrée à Jérusalem a été déterminée par la Liturgie, c'est qu'au XII[e] et au XIII[e] siècle les apôtres qui suivent Jésus sont représentés avec des palmes à la main. Or si l'Évangile dit que les Juifs accueillirent Jésus Christ avec des branches d'arbre, il ne dit pas que les apôtres en portaient. La palme aux mains des apôtres était destinée à rappeler la procession du dimanche des Rameaux. Ex. : chapiteau de Chartres, vitrail de Bourges.

dans le cénacle, à saint Pierre et à ses compagnons au bord de la mer de Tibériade. Il ne faut pas voir là une fantaisie de maître Le Bouteiller, tailleur d'images. De pareilles représentations se rattachent étroitement à la fête de Pâques. La semaine qui suit Pâques était tout entière, au XIII[e] siècle, une semaine de fêtes dont les fidèles suivaient assidûment les offices. Une cérémonie étrange et symbolique, la procession du serpent, qu'on portait triomphalement au bout d'une perche jusqu'aux fonts baptismaux, excitait la curiosité populaire[1]. Or, chacun des jours de cette semaine, on lisait, à l'évangile, une des apparitions de Jésus-Christ[2]. La fête de Pâques se prolongeait donc en réalité jusqu'au dimanche suivant; et c'est précisément cette semaine liturgique que l'artiste avait été chargé de rappeler à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris.

L'Ascension enfin, comme il est naturel, clôt, dans beaucoup d'œuvres d'art, l'histoire évangélique.

En résumé, il est facile de reconnaître que les représentations artistiques de la vie de Jésus-Christ se groupent autour de sa naissance et autour de sa résurrection. Dans les cathédrales du XIII[e] siècle on est presque sûr de rencontrer deux vitraux consacrés à Jésus-Christ; l'un pourrait s'appeler le vitrail de Noël, et l'autre le vitrail de Pâques. Les séries sculptées, qui sont d'ailleurs beaucoup plus rares, mériteraient les mêmes noms. Mais une remarque est nécessaire : les représentations peintes ou sculptées du cycle de Noël sont sensiblement plus nombreuses que celles du cycle de Pâques. Il est facile d'en comprendre la raison. En racontant l'enfance de Jésus-Christ, on racontait aussi une partie de la vie de sa mère, et, dans une même œuvre, on célébrait l'un et l'autre. La plupart des vitraux que nous appelons vitraux de l'Enfance mériteraient tout aussi bien le nom de vitraux de la Vierge. Il est certains cas où il ne peut y avoir d'incertitude, et où l'artiste a lui-même pris soin de nous faire connaître sa pensée. Au bas d'un vitrail de Strasbourg consacré à l'Enfance de Jésus-Christ, on lit : *Ave, Maria, gracia plena*, inscription qui ne laisse pas de doute sur l'intention de l'auteur de l'œuvre. A la rose septentrionale du transept de la cathédrale de Soissons se voient toutes les scènes de l'Enfance, mais la présence de la Vierge dans le médaillon central indique assez que l'œuvre lui

[1] Voir Guillaume Durand, *Ration.*, lib. VI, cap. LXXXIX, et Jacques de Voragine, *Leg. aurea*, cap. LXX. Le serpent devait ressembler au dragon qui surmonte la colonne que porte Moïse à Chartres et à Reims. A Chartres, pendant la procession, on faisait brûler des étoupes dans la gueule du dragon. Voir Lepinois, *Hist. de Chartres*, t. I, Appendice, p. 539.

[2] Guillaume Durand, *ibid.*

est consacrée. Les livres d'heures nous fournissent, jusqu'au XV[e] siècle, les mêmes témoignages, et nous montrent la persistance d'un tradition. On trouve, en effet, au commencement de tous ces livres, une série de prières réunies sous le titre d' « Heures de Notre-Dame ». Or, cette partie, consacrée uniquement à la Vierge, est toujours illustrée de scènes empruntées à l'Enfance de Jésus-Christ, qui, à première vue, pourrait tromper sur la nature de l'ouvrage qu'on a entre les mains[1].

D'ailleurs, dans les vitraux du XIII[e] siècle, où l'Enfance de Jésus-Christ est racontée, nous sommes souvent avertis par telle ou telle scène introduite dans la série, qu'on a prétendu célébrer la Vierge au même titre que son fils. Il est rare, par exemple, que l'Annonciation et la Visitation ne s'y rencontrent pas. Le moyen âge mettait dans de pareilles œuvres tout son amour pour la Vierge. Raconter les premières années de Jésus, n'était-ce pas célébrer le dévouement et la tendresse de Marie dont la protection et la douce influence s'étaient étendues sur toute l'enfance du Fils de Dieu. Comment la mieux glorifier qu'en montrant qu'elle était indispensable alors à l'œuvre du salut, que par elle, vivait, grandissait le frêle enfant sur qui reposait l'espoir du monde?

Les vitraux et les sculptures consacrées à l'Enfance de Jésus-Christ témoignent, en réalité, du culte ardent que le XIII[e] siècle avait voué à la Mère de Dieu[2].

Voilà l'esprit qui a présidé au choix des scènes de la vie de Jésus-Christ. Nulle part n'apparaît mieux le caractère profondément dogmatique de l'art du moyen âge, qui est la liturgie elle-même et la théologie devenues visibles.

II

Mais l'étude attentive des scènes de l'Évangile, telles que l'art les reproduit, nous réserve encore d'autres surprises : un détail, une attitude, un personnage que nous ne savons même plus remarquer aujourd'hui, faisaient entrevoir alors

[1] Voici quelques exemples typiques : Bibl. Nat., Heures, lat. 1158, 921 ; franç. 1874, 13167, Mazarine, n° 491. Les miniatures qu'on trouve dans les Heures de la Vierge sont, à de très rares exceptions près, les suivantes : Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux Bergers, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Couronnement de la Vierge.

[2] Nous rattachons au désir de glorifier la Vierge la scène de Jésus retrouvé par ses parents discutant avec les docteurs. On la rencontre quelquefois au XIII[e] siècle.

tout un monde de symboles. Les artistes du XIIIe siècle, éclairés par les théologiens, virent dans l'Évangile non pas un recueil de tableaux pittoresques ou touchants, mais une suite de mystères.

Il nous semble, à nous qui sommes si peu familiers avec les livres du moyen âge, que l'Évangile ne comporte aucun symbolisme. Si l'Ancien Testament peut passer tout entier pour une figure, le Nouveau ne doit-il pas être considéré comme la réalité elle-même? Qu'y a-t-il à chercher derrière les faits qu'il nous raconte? Un chrétien peut-il faire autre chose que de les lire en toute simplicité? — Tel ne fut pas pourtant l'avis des docteurs du moyen âge. Sans doute, le Nouveau Testament est la réalité suprême, mais la parole inspirée des évangélistes est si profonde qu'elle a une résonance infinie. Chacun des actes de Jésus-Christ, chacun des mots qu'il prononce contient le présent, le passé, l'avenir. Les Pères de l'Église nous font entrevoir quelques-uns de ces mystères; ils nous montrent que le Nouveau Testament est aussi symbolique que l'Ancien et qu'on peut chercher, dans l'un comme dans l'autre, le sens historique, le sens allégorique, le sens tropologique, le sens anagogique. La *Glose ordinaire* de Walafried Strabo applique au Nouveau Testament le même système d'interprétation qu'à l'Ancien. Nous continuerons à suivre ce guide célèbre, sûrs d'être avec lui dans la vraie tradition chrétienne.

Parmi les scènes de la vie de Jésus-Christ que nous avons énumérées, il en est quatre ou cinq dont la représentation donne lieu au plus curieux symbolisme.

D'abord la Nativité. Le XIIIe siècle, fidèle d'ailleurs à la tradition des siècles antérieurs, représente la naissance de Jésus-Christ d'une façon qui ne manquerait pas de nous paraître singulière, si nous nous donnions seulement la peine d'observer. Il n'y a dans cette scène, si souvent reproduite sur les vitraux, rien de tendre, on pourrait presque dire rien d'humain. On ne voit jamais, comme chez les Quattrocentistes italiens, la mère agenouillée devant l'enfant, le contemplant les mains jointes, l'enveloppement d'un amour infini. Au XIIIe siècle, Marie, étendue sur son lit, semble détourner la tête pour ne pas voir son fils; elle regarde vaguement devant elle quelque chose d'invisible. Quant à l'enfant, il est couché, non pas dans une crèche, mais chose étrange, sur un autel élevé qui occupe toute la partie centrale de la composition; une lampe est suspendue au-dessus de sa tête entre des rideaux ouverts. La scène a l'air de se passer non

pas dans une étable, mais dans une église (fig. 98). Et, en effet, c'est bien à une église que les artistes théologiens du moyen âge ont voulu nous faire songer. Dès l'instant où il est né, Jésus-Christ doit apparaître sous l'aspect d'une victime. La crèche où il repose, dit la *Glose*, est l'autel même du sacrifice[1].

Devant un tel mystère, les sentiments humains se taisent, et même l'amour maternel. Marie garde un religieux silence ; elle repasse dans son esprit, disent les commentateurs, les paroles des prophètes et les paroles de l'ange qui viennent de se réaliser. Saint Joseph imite son silence, et tous les deux immobiles, les yeux fixes, semblent écouter leur âme. Il y a loin d'une pareille conception, si grandiose et toute théologique, aux « crèches » pittoresques, qui apparaissent au commencement du XVe siècle et qui marquent la fin du grand art religieux[2].



Fig. 98. — La Nativité.
(Bibl. Nat., ms. lat. 17326, XIIIe siècle.)

Le XIIIe siècle, ici comme partout, donne à des idées antérieures leur forme suprême[3]. Les manuscrits des Xe, XIe, XIIe siècles, où Jésus est représenté couché, non dans la crèche, mais sur l'autel, où Marie semble se détourner de son fils, sont nombreux[4]. La disposition symbolique que nous signalons a été évidemment inventée à une haute époque par des moines, à la fois artistes et théologiens. Les ateliers monastiques la transmirent aux artistes laïques du XIIIe siècle.

[1] *Glose ord.*, in Luc., cap. II : « Ponitur in præsepio, id est corpus Christi super altare. »

[2] Un manuscrit français du XIIIe siècle, aujourd'hui au Vatican, nous montre au-dessus de Jésus enfant couché sur l'autel, Jésus crucifié. L'arbre de la croix sort de l'autel même où est couché l'enfant. Le symbole ici parle aux yeux. La miniature donnée par d'Agincourt a été reproduite par J.-C. Broussolle : *Le Christ de la légende dorée*, p. 10.

[3] La Nativité est représentée suivant la formule que nous indiquons dans une foule d'œuvres du XIIIe siècle, notamment : vitrail de Tours (chapelle centrale de l'abside), vitrail de Sens (chœur), vitrail de Lyon, vitrail de Chartres, etc.

[4] Voici l'indication d'un certain nombre de manuscrits qui permettront de suivre la filiation du type : Bibl. Nat., mss lat. 9428 (IXe siècle), 17325 (XIe), 17961 (XIIe), 10434 (XIIe), 833 (XIIe), 1077 (XIIIe), 17326 (XIIIe), 11560 (XIIIe), 1328 (XIIIe), 1394 (XIVe). Bibl. Sainte-Geneviève, 1130 (XIVe). — Dès le XIVe siècle, la tradition s'altère. Dans le fameux *Bréviaire des Frères prêcheurs*, dit *Bréviaire de Belleville* (Bibl. Nat., ms. lat. 10484, XIVe siècle), déjà la Vierge caresse l'enfant. D'autre part, le vieux type symbolique se rencontre encore en plein XVe siècle. (Voir Forgeais, *Plombs historiés*, t. IV, p. 22.)

Après la naissance de Jésus-Christ, c'est sa mort qui offre dans l'art, comme on doit s'y attendre, le plus riche symbolisme. Au XIIIe siècle, les artistes, en représentant la Crucifixion, se proposent beaucoup moins de nous attendrir sur les souffrances de l'Homme-Dieu, que de nous remettre en mémoire deux grandes idées dogmatiques, dont la première est que Jésus-Christ est le nouvel Adam venu en ce monde pour effacer la faute de l'ancien, et dont la seconde est qu'il a, ce jour-là même, donné naissance à l'Église et aboli tous les pouvoirs de l'antique Synagogue.



Fig. 99. — La Nativité (portail de la cathédrale de Laon).

L'idée que Jésus-Christ est le nouvel Adam fut si familière aux hommes du moyen âge qu'ils la présentèrent sous toutes les formes possibles. En un pareil sujet, ils poussèrent l'amour de la symétrie, qui fut une de leurs passions, jusqu'à ses dernières limites. Ils voulaient que l'ange eût annoncé à Marie qu'elle enfanterait le Sauveur dans le lieu même où Dieu avait façonné Adam avec le limon primitif[1], et l'on continuait à croire, malgré quelques docteurs scrupuleux[2], que Jésus-Christ était mort à l'endroit précis où Adam était enterré, de sorte que son sang avait coulé sur les os de notre premier père[3]. La croix n'avait pas été faite d'un bois quelconque, mais c'était l'arbre même du bien et du mal, dont le tronc, après avoir jadis servi de pont à la reine de Saba, quand elle entra à Jérusalem, avait été miraculeusement conservé au fond de la piscine probatique, de sorte que, par un décret de Dieu, l'instrument de la chute était

[1] On conserve dans le trésor de Monza des eulogies faites avec de petites galettes de terre estampée, provenant de l'endroit où eut lieu l'Annonciation et où fut formé Adam (voir Barbier de Montault, *Bullet. monum.*, 1883, p. 135). D'anciens calendriers portent au 25 mars la double mémoire de la création d'Adam et de l'Incarnation. L'idée de placer au même endroit la Création et l'Annonciation remonte haut; elle est déjà indiquée dans Pseudo-Abdias, *Vie de saint Barthélemy* (voir Migne, *Dict. des apocryphes*, t. II, col. 154).

[2] Voir *Glose ordin.*, in Matth., cap. XXVII : « Golgotha interpretatur Calvariae, non ab calvitium Adae quem mentiuntur ibi sepultum. »

[3] Un vitrail d'Angers (XIIIe siècle) et un vitrail de Beauvais (*Vitraux de Bourges*, étude IV) montrent Adam et Ève recevant le sang qui coule de la croix.

devenu celui de la rédemption[1]. Enfin, le jour et l'heure de la mort de Jésus-Christ n'étaient pas sans une signification mystérieuse, car Jésus fut mis à mort un vendredi, le jour même où Adam fut créé, et il rendit l'esprit à la troisième heure, c'est-à-dire à l'heure précise où Adam commit la faute qui perdit le genre humain[2].

Il n'était, certes, pas facile de fixer, de condenser toute cette poésie qui flottait autour de la croix. Les artistes y réussirent pourtant. Ils surent traduire aux yeux une des idées les plus étonnantes des docteurs sur le nouvel Adam. De même qu'Ève est sortie du côté d'Adam pendant son sommeil, pour perdre le genre humain, de même, nous disent les Pères, l'Église est sortie, pour sauver l'humanité, du flanc ouvert de Jésus mort ou plutôt endormi sur la croix. Le nouvel Adam a produit une nouvelle Ève. Le sang et l'eau qui jaillirent de la plaie de Jésus-Christ sont le symbole même des deux principaux sacrements de l'Église : le baptême et l'eucharistie[3]. — Les artistes prirent au pied de la lettre l'idée des théologiens et la réalisèrent non sans grandeur. Ils imaginèrent d'abord que la lance dont le cœur de Jésus-Christ avait été percé, était entrée par le côté droit et non par le côté gauche, comme le voudrait la vraisemblance. Ils placèrent donc à droite la plaie de Jésus-Christ pour nous laisser entendre que cette plaie est avant tout symbolique. Elle est la plaie du côté droit d'Adam ou encore la porte mystérieuse qui s'ouvrait dans le flanc de l'arche[4]. Près de cette plaie, ils mirent la nouvelle Ève, l'Église, sous la figure d'une reine qui recueille dans son calice le sang et l'eau. Enfin, il leur arriva parfois, comme dans un vitrail de Sens (fig. 101, médaillon du bas) et un vitrail de Rouen, pour rendre leur idée plus claire encore, de représenter près de la croix le séraphin

[1] Voir *Leg. aur.*, *De invent. sanct. cruc.*, et Honorius d'Autun, *Spec. Eccles.*, *De invent. sanct. cruc.* Voir aussi du Méril, *Poésies latines du moyen âge*, 1847, p. 321.

[2] Voir *Glose ordin.* in Marc., cap. XV, et Honorius d'Autun, *Hexaemer.*, cap. VI. *De Incarnat. Christi* : « Et qua hora terrenus homo invasit pomum, humanum genus interempturus, eadem hora toleravit crucem et mortis amaritudinem cœlestis homo, universum mundum redempturus. » Voir encore Vincent de Beauvais, *Spect. hist.*, lib. I, cap. LVI, et lib. VII, cap. XLV ; Jacques de Voragine, *Leg. aur.*, *De passion. Christi*, cap. LIII. La *Légende dorée* énumère aussi (cap. LI) les grands événements de l'histoire religieuse qui ont eut lieu le même jour ; ce sont : l'Annonciation, la Visitation, la mort de Jésus-Christ, la naissance d'Adam, la chute d'Adam, la mort d'Abel, l'offrande de Melchisédech, le sacrifice d'Abraham.

[3] Voir *Glose ordin.*, in Joan., XIX. L'idée remonte aux Pères de l'Église. Saint Augustin écrit : « Dormit Adam ut fiat Eva, moritur Christus ut fiat Ecclesia. Dormienti Adæ fit Eva de latere ; mortuo Christo lancea percutitur latus, ut profluant sacramenta quibus formetur Ecclesia. » (*Tract.* in Joan., IX, 10). Voir encore le poème de saint Avit, *De spirit. hist. gestis*, I, v. 160. Au moyen âge les textes sont très nombreux. Voir Honorius d'Autun, *Spec. Eccles.*, col. 910, et V. de B. *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLVI.

[4] *Glose ordin.*, in Joan., XIX.

qui chassa nos premiers parents du paradis terrestre : mais ici, l'ange n'est plus le ministre des vengeances de Dieu; il nous annonce, au contraire, en remettant son épée flamboyante au fourreau, qu'un nouvel Adam a payé pour l'ancien et que la colère divine est satisfaite[1].

En représentant Jésus mourant sur la croix, les artistes du XIII[e] siècle ont donc moins songé à nous attendrir qu'à nous rappeler le dogme de la chute et de la rédemption, la pensée maîtresse du christianisme.

Mais une autre idée non moins importante leur parut digne d'être exprimée dans le même moment. Jésus en mourant n'a pas seulement donné naissance à l'Église, il a en même temps aboli les pouvoirs de la Synagogue. Sur le Calvaire, à l'heure même où Jésus rendit l'esprit, la Synagogue avec ses sacrifices sanglants, qui n'étaient que des symboles, avec sa Bible, dont elle ne pouvait pas comprendre le sens, s'évanouit devant l'Église. Désormais l'Église seule aura le pouvoir de célébrer le Sacrifice, seule elle pourra expliquer les mystères du Livre[2].

La défaite de la Synagogue et la victoire de l'Église au pied de la croix furent trop souvent célébrées par la Théologie pour que les artistes n'aient pas eu l'idée de les représenter en ce moment solennel. Ceux du XIII[e] siècle n'y manquèrent pas, forts d'ailleurs d'une longue tradition à laquelle ils ne firent que se conformer[3]. Ils mirent donc l'Église à la droite de Jésus-Christ crucifié et la Synagogue à sa gauche. D'un côté l'Église, couronnée, nimbée, un étendard triomphal à la main, recueille dans le calice l'eau et le sang qui sortent de la plaie du Sauveur. De l'autre côté la Synagogue, les yeux couverts d'un bandeau, tient d'une main la hampe brisée de son drapeau, et de l'autre laisse échapper les tables de la Loi, pendant que la couronne tombe de sa tête (fig. 100). Les attributs de la Synagogue lui venaient d'un passage de Jérémie que le moyen

[1] Le vitrail de Sens et le vitrail de Rouen ont été publiés par Cahier, *Vitraux de Bourges*, étude XXII et étude XII. Voir aussi ce qu'il dit du cycle des deux Adam : *Vitraux de Bourges*, p. 205 et suiv. — Les miniaturistes sont plus hardis encore que les peintres verriers. Ils représentent l'Église sortant à moitié du côté droit de Jésus-Christ. Voir Bibl. Nat., ms. français 9561, f° 6 et f° 7, v°, où lit près des miniatures : « Ève qui yssi hors del coste Adam senefie Sainte Église qui ist fors del coste Jhucrist. »

[2] Voir Ludolphe, *Vita Christi*, cap. LIII.

[3] L'idée grandiose de personnifier les deux doctrines n'est pas byzantine. M. de Linas a assez bien démontré que les deux figures de l'Église et de la Synagogue sont nées en Austrasie aux temps carolingiens. *Revue de l'art chrét.*, 1885, p. 212. Le plus ancien exemple qu'on en connaisse se trouve dans le *Sacramentaire* de Drogon qui date du milieu du IX[e] siècle. Le point de départ de ces représentations a peut-être été l'*Altercatio Ecclesiæ et Synagogæ*, attribuée à saint Augustin (*Patrol.*, t. XLII, col. 1131). Sur ce sujet, voir P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Iconographie der Kirche und Synagoge* (Stuttgart, 1894, in-8.

âge lui appliquait : « Malheur à nous, dit le prophète, parce que nous avons péché, *nos yeux se sont couverts de ténèbres*, notre cœur est devenu triste et *la couronne est tombée de notre tête*. Parfois, comme dans les fragments d'un vitrail du Mans, pour mieux marquer l'opposition des deux sacerdoces, saint Pierre se tient aux côtés de l'Église, et Aaron près de la Synagogue dont il soutient la défaillance[1].

Il était difficile de donner une forme plus claire et plus pittoresque à une idée abstraite. Mais ce n'est pas toujours d'une façon aussi explicite que les artistes représentent le triomphe de l'Église sur la Synagogue au pied de la croix. Ils ont parfois recours à un symbolisme plus caché, et que nous ne pourrions même pas soupçonner aujourd'hui sans le secours des commentateurs des Évangiles. Il arrive parfois, en effet, qu'aux côtés de Jésus l'Église est remplacée par le centurion et la Synagogue par le porte-éponge[2]. Ces deux personnages, symétriquement opposés, apparaissent dès les plus hauts temps, et il faudrait être peu familiarisé avec les idées du moyen âge, pour croire qu'ils jouent là simplement un rôle historique. On n'aurait pas fait tant d'honneur à des acteurs secondaires du drame de la Passion, et surtout on ne les aurait pas placés invariablement l'un à gauche, l'autre à droite de la croix. Tous les deux sont des symboles. Le centurion romain, qui, après avoir ouvert de sa lance le côté droit de Jésus-Christ, reconnaît qu'il est vraiment le Fils de Dieu et proclame hautement sa croyance, c'est l'Église nouvelle. Il est là pour nous apprendre que la foi a passé en ce jour des Juifs aveuglés aux Gentils qui recouvrent la vue[3]. Quant au porte-éponge, dont la tradition a toujours fait un Juif, c'est la Synagogue elle-même. Le vinaigre dont il emplit l'éponge est l'ancienne doctrine qui vient de se corrompre : car, désormais, l'Église sera seule à verser le vin généreux de la science divine[4].

Mais il y a mieux encore. Il arrive souvent qu'à la place des personnages symboliques dont nous venons de parler, les artistes se sont contentés de représenter au pied de la croix la Vierge et saint Jean. La présence de la Mère de

[1] *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VI.

[2] Par exemple au beau vitrail de la cathédrale de Poitiers.

[3] *Glose ordin.*, in Luc., XXIII. La légende veut que Longin ait été aveugle et que le sang de Jésus l'ait guéri. On voit comment une idée dogmatique a pu donner naissance à une légende d'apparence populaire. Les manuscrits nous montrent parfois Longin recevant un jet de sang sur les yeux. Il y porte vivement la main et semble se frotter avec le sang. Voir par ex. Bibl. Nat., ms. latin 17326 : Évangéliaire de la Sainte-Chapelle, XIII[e] siècle.

[4] *Glose ordin.*, in Joan., XIX.

Dieu et de l'apôtre bien-aimé n'a rien qui doive surprendre ; ils sont à la place que leur assigne l'Évangile. Mais le génie du moyen âge fut si subtil qu'il a voulu là encore découvrir du mystère. Aux yeux des théologiens, Marie n'est

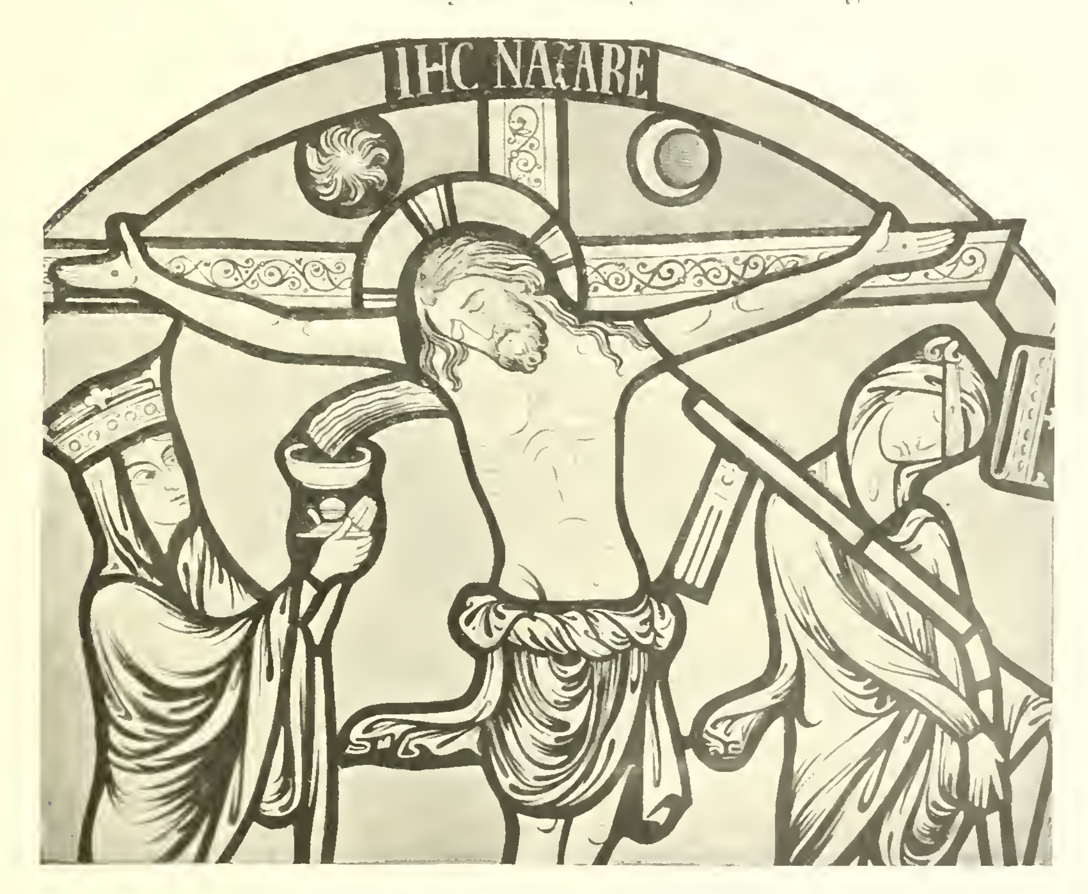


Fig. 100. — L'Église et la Synagogue (vitrail de Bourges).
(D'après Martin et Cahier.)

pas seulement la mère de Jésus, elle est encore l'Église personnifiée ; quant à Jean, si étrange qu'un tel symbolisme puisse nous paraître, il représente la Synagogue. — Que Marie dans certains cas symbolise l'Église, c'est ce qui ne peut faire de doute pour quiconque est familier avec la littérature patristique du moyen âge. Isidore de Séville, en résumant d'un mot la doctrine des premiers siècles, dit dans ses *Allégories* : « Marie est la figure de l'Église[1]. » Tout le moyen âge l'a répété après lui. Marie symbolise l'Église dans presque toutes

[1] Isidore, *Allegor.*, 138, 139. Voir aussi saint Ambroise, *Comm. in Luc.*, I, 27.

les circonstances de sa vie, mais surtout au moment où elle se tient debout près de la croix. Quand Jésus expira, personne au monde, pas même saint Pierre, n'avait plus la foi : seule Marie ne doutait point. L'Église tout entière, comme dit Jacques de Voragine, s'était réfugiée dans son cœur[1]. Marie est donc l'Église, et, à ce titre, elle mérite la place qu'elle occupe à la droite de Jésus expirant ; — et elle la mérite d'autant mieux qu'elle est encore la nouvelle Ève, bien digne de figurer au côté droit du nouvel Adam. Le moyen âge a comparé si souvent Marie à Ève, qu'il serait superflu d'insister sur ce point. Il suffira de rappeler que le nom d'*Eva*, retourné par l'ange, au moment de la salutation, et changé en *Ave*, apparaissait comme une des innombrables preuves de cette ressemblance.

Il ne saurait donc y avoir de doute sur la signification mystérieuse du personnage de Marie au pied de la croix. Il paraît plus difficile que saint Jean puisse symboliser la Synagogue : les Pères nous l'expliquent pourtant. Saint Jean, dans l'Évangile, n'a, il est vrai, figuré la Synagogue qu'une fois; mais c'était assez pour que les artistes fussent autorisés à le mettre à la gauche de la croix. Saint Jean raconte dans son Évangile que le matin de la Résurrection il courut au tombeau en même temps que saint Pierre. Saint Jean arriva le premier, mais il ne voulut pas entrer, et il laissa passer saint Pierre avant lui. Que signifie l'acte de saint Jean, dit saint Grégoire le Grand, sinon que la Synagogue, qui était la première, doit désormais s'effacer devant saint Pierre, c'est-à-dire devant l'Église[2]? Saint Jean a donc une fois dans sa vie symbolisé la Synagogue, et il était légitime de le mettre en opposition avec Marie, figure de l'Église.

Ainsi, la présence de la Vierge et de saint Jean à droite et à gauche de la croix, a, au XIIIe siècle, un sens superhistorique. Si on pouvait en douter, il suffirait de jeter un coup d'œil sur le vitrail de Rouen où, dans la scène du crucifiement, on voit l'Église aux côtés de Marie et la Synagogue près de saint Jean. Qu'on étudie encore le vitrail de Tours et le vitrail du Mans publiés par le

[1] Jacques de Voragine. *Mariale*. I, *Sermo* 3. On remarquait encore que, le Samedi Saint, la Vierge n'avait pas apporté de parfums au tombeau parce que seule elle conservait l'espoir en la résurrection. En ces jours de douleur, à elle seule elle était l'Église.

[2] Voir saint Grégoire le Grand. *Homel. XXII, in Evang. Joan.*, XXII, 1-9, et la *Glose ordin.*, *in Joan.*, XXII. — Le samedi après Pâques, on lisait dans l'évangile de saint Jean le récit de la course des deux disciples au tombeau; on lisait ensuite l'homélie de saint Grégoire le Grand qui commente symboliquement le passage. Voir Bibl. Sainte-Geneviève. *Lection.*, ms. 138, f° 6.

P. Cahier. Dans ces deux vitraux, toutes les scènes qui se groupent autour de la croix expriment l'idée unique que Jésus, en mourant, a substitué l'Église à la Synagogue. — Il est donc légitime de supposer que la Vierge et saint Jean sont destinés eux aussi à rappeler l'Église et la Synagogue dont tout nous parle ici.

L'idée d'une nouvelle alliance, d'une transmission de pouvoirs s'opérant au



Fig. 101. — Crucifixion symbolique.
(Miniature de l'*Hortus deliciarum*.)

pied de la croix, fut si familière aux hommes du moyen âge que toutes les circonstances de la Passion la leur rappelaient. — Les deux larrons crucifiés, l'un à droite, l'autre à gauche de Jésus-Christ, étaient considérés eux-mêmes comme le symbole de l'Église nouvelle et de la vieille Synagogue[1].

On trouve donc dans la crucifixion symbolique, telle qu'elle fut conçue alors, la complète symétrie et la perfection mathématique qui plaisaient par-dessus tout au moyen âge.

Une œuvre du XII[e] siècle résume si heureusement ce que nous venons de

[1] Isidore, *Allegor.*, col. 247 : « Duo latrones populum exprimunt Judæorum et Gentium. » — *Glose ordin.*, in Joan., XIX, 18 : « Latro qui permansit in perfidia significat Judæos. »

dire, qu'on nous permettra de la citer, bien qu'elle n'appartienne pas à l'époque que nous avons choisie. Une miniature de l'*Hortus deliciarum* représente la crucifixion avec tous ses détails symboliques[1] (fig. 101). A droite de la croix, on voit le centurion, la Vierge, le bon larron, enfin l'Église assise sur une monture à quatre têtes où l'on peut reconnaître chacun des animaux évangéliques. A gauche, on voit le porte-éponge, saint Jean, le mauvais larron, enfin la Synagogue montée sur l'âne, la bête entêtée qui, lorsqu'il faut avancer, recule. Le voile déchiré du Temple, placé dans le haut de la composition, en donne le sens général et montre bien qu'il s'agit de la substitution de la Nouvelle Loi à l'Ancienne. L'intérêt de cette miniature est de nous offrir groupés des éléments qu'on ne trouve d'ordinaire qu'isolés. Devant un pareil ensemble, il ne peut rester aucun doute sur la signification symbolique de tel ou tel personnage pris en particulier.

Pourquoi le moyen âge a-t-il tant aimé cette crucifixion symbolique dont le sens s'est perdu dans la suite? Peut-être en trouverait-on la raison dans le désir de convaincre les Juifs de l'inanité de leur foi, ou plutôt dans le désir de rassurer les fidèles contre l'orgueil du peuple obstiné qui prétendait toujours être seul capable d'expliquer le Livre. Les deux grandes figures de la Synagogue aux yeux voilés et de l'Église, qu'on voyait à la façade de Notre-Dame de Paris[2], disaient très haut aux Juifs que la Bible n'avait plus de sens pour la Synagogue, aux chrétiens qu'elle n'avait plus de mystère pour l'Église. C'est en tout cas le fond de l'argumentation d'un Isidore de Séville ou d'un Pierre Alfonse dans leurs livres d'apologétique chrétienne écrits pour convertir les Juifs[3]. Une légende, très populaire au moyen âge, résumait avec force tout cet ensemble d'idées. On disait que la croix de Jésus-Christ avait été orientée de telle sorte qu'il avait derrière lui Jérusalem et devant lui Rome. Il s'était donc, à l'heure

[1] Conservée par Bastard, Calques (Cabinet des Estampes). — Voir encore dans la collect. Bastard (Cabinet des Est.), t. VII, une crucifixion symbolique du XIIe siècle, analogue à celle de l'*Hortus deliciarum*.

[2] Elles ont été refaites. Reims nous montre deux fois l'Église et la Synagogue, au portail du midi (près de la rosace) et au portail occidental, sous deux clochetons, près de la croix de Jésus-Christ. L'Église et la Synagogue du portail méridional de la cathédrale de Strasbourg sont justement célèbres. A Saint Seurin de Bordeaux, la Synagogue a les yeux voilés, non par un bandeau, mais par la queue d'un dragon qui se tient derrière sa tête. Il en était de même à Paris.

[3] Isidore de Séville, *De fide catholica... adv. Judæos*. Petrus Alfonsi, *Dialog.*, tit. XII, lib. II, cap. XXVII. Voir encore dans les œuvres de Pierre Damien, *Opusc.* III, *Dialog. inter Judæum et Christianum*. M. Paul Weber, *op. cit.*, rattache fort bien les œuvres d'art ainsi qu'un certain nombre d'œuvres dramatiques, où figurent l'Église et la Synagogue, à la lutte engagée par l'Église du moyen âge contre le Judaïsme. Viollet-le-Duc (*Dict. de l'archit.*, article : *Église*) va jusqu'à prétendre que la figure de la Synagogue ne se rencontre que dans les villes où les Juifs étaient nombreux : Paris, Reims, Strasbourg, Bordeaux.

de la mort, détourné de la ville qui tue les prophètes pour regarder du côté de la Cité sainte des temps nouveaux[1].

La naissance et la mort de Jésus-Christ offrent donc, comme on vient de le voir, la plus riche matière aux interprétations symboliques ; mais d'autres scènes de sa vie s'y prêtent également. Dans la représentation de la Résurrection, par exemple, les artistes ont essayé d'exprimer sous une forme sensible une idée théologique familière aux docteurs. La représentation de la Résurrection de Jésus-Christ, devant laquelle avaient reculé les premiers siècles chrétiens[2], fut conçue par les artistes du XIIIe siècle d'une façon singulière. Contrairement au récit de l'Évangile, qui nous dit que la pierre fut renversée par un ange, le matin du sabbat, après la Résurrection[3], ils ont presque toujours représenté Jésus-Christ sortant d'un tombeau dont la pierre avait déjà été enlevée. Ce n'est pas sans intention que nos vieux maîtres, si scrupuleux d'ordinaire et si fidèles à la lettre, ont réuni deux événements distincts. Ils ont voulu, sans aucun doute, nous rappeler la haute signification que les Pères attachaient à l'enlèvement de la pierre. La pierre du tombeau en effet est un symbole ; c'est, dit la *Glose*, la table de pierre où fut écrite l'Ancienne Loi, c'est l'Ancienne Loi elle-même. Elle recouvrait Jésus-Christ, comme dans l'Ancien Testament la lettre cachait l'esprit. Jésus-Christ ressuscite et désormais la Loi n'a plus de sens[4].

L'Ascension de Jésus-Christ nous offre encore l'exemple d'un symbolisme du même genre. Aucun texte ne nous dit que Marie ait assisté à l'Ascension de Jésus-Christ, et les artistes des hautes époques n'ont pas l'habitude de la faire figurer dans cette scène. Mais, à partir du XIIe siècle, Marie apparaît souvent au milieu des apôtres[5] ; bien mieux, on lui donne la place d'honneur, on en fait

[1] Voir Ludolphe le Chartreux, *Pass. Christi*, LXIII. Certains diptyques d'ivoire très anciens représentent devant Jésus crucifié la louve de Rome. Voir Gori, *Thesaurus veter. diptych.*, t. III, p. XXII (Diptyque de Rambona).

[2] On a souvent affirmé (G. de Saint-Laurent, B. de Montault) que la résurrection de Jésus-Christ ne se rencontre pas dans l'art avant le XIIIe siècle ; et en effet, à l'époque romane, ces représentations sont très rares. Nous pouvons cependant en citer deux exemples : une miniature de la Bibl. Nat. pour le XIe siècle (ms. latin n° 17325, f° 30, v°), et un chapiteau du musée de Toulouse pour le XIIe. Les artistes primitifs n'avaient pas osé représenter la mystérieuse sortie du tombeau, parce qu'elle n'est pas décrite dans l'Évangile. Ils se contentaient de représenter les saintes femmes au tombeau. Au XIIIe siècle encore, l'antique formule se rencontre (vitrail de Laon, au chevet ; vitrail de Lyon, abside). C'est sous l'influence du drame liturgique et de la scène qui se jouait dans l'Église le matin de Pâques que les artistes ont été amenés à représenter Jésus-Christ sortant du tombeau.

[3] Saint Matthieu, XXVIII, 2-3.

[4] *Glose ordin.*, in Matth., XXVIII ; in Marc, XVI ; in Luc., XXIV.

[5] Dans le vitrail de l'Ascension, au Mans (bas côté de droite) et dans le vitrail de Laon (vitrail du milieu au chevet).

le centre de toute la composition. La Vierge ici est encore un symbole. Elle représente, comme d'ordinaire, l'Église; et sa présence signifie que Jésus en remontant au ciel, pour ne pas abandonner les hommes sans guide et sans appui, leur a laissé son Église[1].

Il n'est pas impossible de trouver dans d'autres représentations évangéliques des intentions symboliques, mais il faut que nous en soyons avertis par quelque particularité frappante. C'est le cas, par exemple, pour un vitrail consacré aux noces de Cana qui se voit dans la cathédrale de Cantorbéry. Nous savons par tous les commentateurs de l'Évangile de saint Jean que le miracle de Cana contient un mystérieux enseignement. Les six hydries de pierre, qui étaient pleines d'eau et qu'on trouva pleines de vin, sont les six âges du monde. Cette eau, où, sans qu'on le sache, un vin encore invisible est caché, est l'Ancienne Loi, où Jésus se cache sous la lettre. Car l'Écriture, suivant la lettre, est une eau insipide, et un vin généreux suivant l'esprit. Pendant six âges, marqués par Adam, Noé, Abraham, David, Jéchonias et Jean-Baptiste, Jésus a été caché au monde comme le vin dans l'eau; il s'est montré au septième âge, et son règne durera jusqu'au jugement dernier, c'est-à-dire jusqu'au jour où commencera le huitième âge qui n'aura pas de fin[2]. — Qu'un tel symbolisme ait été accepté par le maître verrier de Cantorbéry, c'est ce dont on ne peut douter quand on examine les scènes qui entourent les noces de Cana. On y voit d'abord les six âges de la vie humaine : infantia, pueritia, adolescentia, juventus, virilitas, senectus; puis, les six âges du monde, que marquent, comme des pierres milliaires, les figures d'Adam, de Noé, d'Abraham, de David, de Jéchonias, de Jésus-Christ[3]. Enfin deux vers latins achèvent de lever tous les doutes :

Hydria metretas capiens est quælibet ætas :
Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

« Les hydries qui contiennent les mesures d'eau symbolisent tous les âges. L'eau est le sens historique, le vin le sens allégorique. »

L'intention symbolique est ici évidente.

[1] Honorius d'Autun, *Spec. Eccles.*, *in Pentecos.*

[2] *Glose ordin.*, in Joan., cap. II.

[3] Saint Jean Baptiste manque dans le vitrail de Cantorbéry. Voir Didron, *Annales archéol.*, t. I, p. 435.

III

Après avoir parlé des actes de Jésus, disons un mot de ses paroles. — Les quarante paraboles que représentent parfois les peintres du Mont Athos sont bien loin d'avoir rencontré la même faveur dans notre art du moyen âge. Pourquoi ces beaux récits, éclairés d'une lumière si limpide, n'ont-ils pas tous inspiré nos artistes? Pourquoi ne rencontre-t-on plus, au XIIIe siècle, l'histoire du Bon Pasteur, par exemple, qui fut si chère aux peintres des Catacombes et qui donne au christianisme primitif un air de douce idylle? — Il est difficile de le dire.

Quatre paraboles seulement ont été représentées dans nos cathédrales à l'exclusion des autres : l'histoire du bon Samaritain, celle des Vierges sages et des Vierges folles, celle de l'Enfant prodigue et celle du Mauvais Riche. Ces quatre paraboles sont, il faut l'avouer, parmi les plus dramatiques, les plus touchantes, les plus vraiment populaires de l'Évangile.

Que le symbolisme ait pu trouver place dans des récits si directs, c'est ce qui peut surprendre d'abord. Quel besoin de voir du mystère dans des choses si simples? Le vrai sens de la parabole du bon Samaritain ne se dégage-t-il pas de lui-même, et faut-il y chercher autre chose qu'une leçon de charité? Il suffit pourtant de jeter les yeux sur le vitrail de Sens (fig. 102) ou sur celui de Bourges[1] pour voir que les artistes du moyen âge l'entendaient autrement. Ils ont agrandi l'histoire du pauvre voyageur, qui va de Jérusalem à Jéricho, au point d'en faire l'histoire de l'humanité tout entière. Ce voyageur c'est l'homme, et, pour qu'il n'y ait pas de doute, le verrier de Sens a écrit son nom symbolique : « Homo ». L'artiste, est-il besoin de le dire, n'invente rien et ne fait que répéter la leçon de l'École. — Le voyageur qui s'en va de Jérusalem à Jéricho, nous dit la *Glose*, est la figure de l'homme déchu qui abandonne le paradis après la faute. Jérusalem est souvent dans les livres saints le nom symbolique de l'Eden ; quant au nom de Jéricho, qui en hébreu signifie « la lune », il doit nous faire songer aux défaillances de l'humanité, qui, comme la lune, a ses éclipses.

L'homme est attaqué par des voleurs qui lui enlèvent sa tunique, c'est-à-dire

[1] Reproduits dans les *Vitraux de Bourges*, pl. VI et pl. d'étude XX.

que tous les péchés envoyés par le démon fondent sur lui et le dépouillent de son vêtement d'immortalité. Pendant qu'il est étendu nu et blessé sur la route, viennent à passer un prêtre et un lévite; tous les deux détournent les yeux et continuent leur chemin. Ce prêtre et ce lévite sont l'image de l'Ancienne Loi, de la loi de Moïse, qui fut impuissante à guérir l'humanité malade. Enfin survient le bon Samaritain qui panse les blessures du moribond, le met sur son cheval et le conduit jusqu'à l'hôtellerie. Le bon Samaritain est Jésus-Christ en personne : « Samaritain » en hébreu veut dire « gardien », et aucun nom ne convient mieux à Jésus-Christ. Il panse les plaies de l'humanité que Moïse n'avait pu guérir, et il la conduit dans l'hôtellerie, c'est-à-dire dans l'Église.

Tel est le sens théologique que les docteurs, depuis saint Augustin, donnaient à la parabole du bon Samaritain[1]. Le vitrail de Sens, dont la composition est d'une clarté parfaite, reproduit l'enseignement de l'Église et le rend sensible aux yeux.

Trois médaillons en losange, qui se détachent très nettement au milieu de la composition, contiennent le récit évangélique (fig. 102). Des médaillons circulaires se groupent, sans confusion, autour de chacune des scènes centrales qu'il s'agit d'expliquer et en donnent le sens symbolique. C'est la glose ajoutée au texte. Ainsi, autour du premier médaillon en losange qui représente le voyageur dépouillé par les voleurs, on voit la création de l'homme et de la femme, leur faute, et leur expulsion du paradis terrestre[2]. Autour du second médaillon, qui nous montre le voyageur étendu entre le prêtre et le lévite indifférents, on voit Moïse et Aaron devant Pharaon, Moïse recevant la Loi de Dieu, le serpent d'airain, figure vague de l'autre victime, et enfin le veau d'or, qui proclame l'insuffisance de la Loi Ancienne. Enfin, autour du troisième médaillon, qui représente le bon Samaritain conduisant le blessé à l'hôtellerie, on voit la Passion, la Mort et la Résurrection de Jésus-Christ[3]. Est-il possible d'exprimer plus clairement tout un ensemble d'idées abstraites ? D'un coup d'œil on saisit la signification de la parabole, et l'œuvre d'art est vraiment mieux ordonnée que l'œuvre écrite.

[1] *Glose ordin.*, in Luc., x, et Honorius d'Autun, *Specul. Eccles.* Domin. XIII post Pentecost. — On peut consulter aussi Hugues de Saint-Victor, *Alleg. in Nov. Testament.*, lib. IV, cap. xii. Le livre d'Hugues de Saint-Victor est consacré en grande partie à l'interprétation des paraboles; il résume clairement la doctrine traditionnelle. Une foule de textes ont été réunis par Cahier, *Vitraux de Bourges*, p. 191 et suiv.

[2] La ville de Jérusalem occupe le haut de la composition. La création d'Adam se voit à Bourges.

[3] La Résurrection est figurée par les saintes femmes au tombeau.

Les vitraux de Bourges et de Chartres, où le même sujet est traité d'une façon presque identique, sont peut-être moins heureusement composés. Quant au vitrail de Rouen, il a beaucoup souffert : néanmoins, il est possible d'y reconnaître une partie des scènes que nous avons signalées. On voit combien la parabole du bon Samaritain fut populaire au moyen âge, puisqu'on la retrouve dans quatre de nos grandes cathédrales, et combien son interprétation fut constante.

Mais, entre les paraboles évangéliques, celle qui a rencontré le plus de faveur au XIIIe siècle est l'histoire des Vierges sages et des Vierges folles. Amiens, Bourges[1], Notre-Dame de Paris[2], Reims[3], Sens, Auxerre, Laon, nous les montrent au portail occidental, les unes à droite, les autres à gauche du souverain juge. Elles assistent au jugement dernier où elles semblent jouer leur rôle. Et en effet, elles sont elles-mêmes, suivant les théologiens, la figure symbolique des réprouvés et des élus. Leur histoire mystérieuse et terrible est celle du dernier soir de l'humanité.

Écoutons la *Glose ordinaire*. Elle nous apprend d'abord ce que symbolisent



Fig. 109. — Parabole du bon Samaritain (vitrail de Sens).

(D'après Cahier et Martin.)

[1] Les Vierges sont dans une gracieuse rose sculptée à la façade occidentale.

[2] Elles ont été refaites.

[3] Par exception, les Vierges de Reims sont au portail nord (voussures), où est le jugement dernier.

les cinq Vierges sages et pourquoi elles sont cinq : car jamais un nombre n'est mis au hasard dans l'Écriture. Les Vierges sages sont au nombre de cinq parce qu'elles figurent les cinq formes de la contemplation intérieure, qui sont comme les cinq sens de l'âme. Elles sont donc l'image parfaite de l'âme chrétienne tournée vers Dieu. L'huile qui brûle dans leur lampe est la vertu suprême, la Charité. Quant aux cinq Vierges folles, elles symbolisent les cinq formes de la concupiscence charnelle, les joies des cinq sens, qui font que l'âme oublie toute pensée divine et laisse s'éteindre en elle la flamme de l'amour. L'époux qu'elles attendent, les unes et les autres, à la porte de la maison nuptiale, est Jésus-Christ. Elles attendent longtemps, si longtemps qu'elles s'endorment; et leur sommeil lui-même est symbolique : il figure l'attente des générations humaines qui se sont endormies du sommeil de la mort, et qui, après de long siècles, se réveilleront à l'heure du second avènement de Jésus-Christ. « Mais soudain, dit la parabole, un cri fut poussé au milieu de la nuit. » L'effrayant cri nocturne est la voix de l'archange, la trompette de Dieu qui résonnera dans le silence de la nuit, au moment où nul ne s'y attendra : car « le Seigneur viendra comme un voleur ». Les Vierges, enfin, se réveillent et se lèvent, comme se réveilleront les morts, comme ils se lèveront de leur tombeau. Celles qui viennent avec la lampe où brûle l'amour de Dieu entrent avec l'époux; les autres restent derrière la porte fermée et l'époux leur dit : « En vérité, je ne vous connais pas[1]. »

On comprend maintenant pourquoi, au XIIIe siècle, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles est toujours associée au Jugement dernier. Leur présence donne à cette scène terrible la garantie de la parole divine; elle rappelle au chrétien que Jésus-Christ lui-même l'a prédite dans tous ses détails sous le voile transparent du symbole.

Le moyen âge, fidèle à ses habitudes hiérarchiques, n'a pas manqué de mettre les Vierges sages à la droite de Jésus-Christ et les Vierges folles à sa gauche. Les premières ont le nimbe et les autres en sont dépourvues. Une porte s'ouvre devant les unes et se ferme devant les autres.

Dans les paraboles comme celle du bon Samaritain, et comme celle des Vierges sages et des Vierges folles, le symbolisme est manifeste : il ne peut pas y

[1] *Glose ordin.*, in Matth., XXV. Même doctrine dans les autres commentateurs de saint Matthieu, dont les principaux sont saint Hilaire, Bède, Raban Maur, Pascase Radbert, Brunon d'Asti, Hugues de Saint-Victor (dans *Allegor. in nov. Testament.*, lib. III, cap. XXXIV).

avoir de doute sur l'intention des artistes qui les ont représentées. — Il n'en est pas tout à fait de même des deux autres paraboles dont il nous reste à parler : celle de l'Enfant prodigue et celle du Mauvais Riche.

L'histoire de l'Enfant prodigue fut très chère aux artistes du moyen âge : elle est peinte aux vitraux de Bourges, de Chartres, de Sens, de Poitiers, d'Auxerre ; elle est sculptée au portail de cette même cathédrale d'Auxerre dans de charmants médaillons presque effacés par le temps. Mais, nulle part, quoi qu'en pense le P. Cahier[1], on ne peut découvrir dans ces compositions d'intention symbolique.

Les docteurs qui ont commenté saint Luc nous expliquent, il vrai, tout le mystère de l'histoire de l'Enfant prodigue. Suivant eux, l'enfant qui s'éloigne de son père pour courir le monde et vivre avec des courtisanes, pendant que son frère aîné reste à la maison, est une figure du peuple des Gentils qui s'éloigne de Dieu, pendant que le peuple juif garde fidèlement sa loi. Mais le père est si indulgent qu'il pardonne au fils égaré et le fait asseoir à la place d'honneur dans la salle du festin, malgré les murmures de son frère[2].

Il eût été possible de rendre sensible un pareil symbolisme, comme on le fit pour la parabole du Bon Samaritain ; mais nous ne voyons pas qu'on ait essayé. Ce que nous dit le P. Cahier des huit petites figures de rois qui sont semées dans le champ du vitrail de Bourges, et qui seraient destinées, d'après lui, à rappeler les huit princes dont parle le prophète Michée[3], choisis par Dieu pour soumettre les infidèles et pour convertir les Gentils, est trop problématique. L'allusion eût été si obscure et si lointaine que nul ne l'eût comprise. La vérité est que cette belle histoire se suffisait à elle-même : le peuple n'y vit pas autre chose qu'un père pardonnant à son fils. Il est très remarquable d'ailleurs que la verve, d'ordinaire si contenue des artistes, se soit ici donné libre carrière. Ils prennent avec le texte saint les mêmes libertés qu'avec la *Légende dorée*. Ils nous montrent l'enfant prodigue jouant aux dés dans une taverne, prenant un bain avant de se mettre à table[4], appelé par des courtisanes qui se tiennent devant leur porte, couronné de fleurs par elles, chassé enfin quand il n'a plus rien à leur donner que son manteau. Ce sont autant de petits tableaux de

[1] *Vitraux de Bourges*, p. 179.
[2] *Glose ordin.*, in Luc., XV, et Hugues de Saint-Victor, *Allegor. in Nov. Testament.*, lib. IV, cap. XXIV.
[3] Michée, III, 12.
[4] Ce détail se remarque au portail d'Auxerre.

genre où s'égaie leur fantaisie. Il semble que les théologiens aient concédé à la foule cette touchante histoire.

On pourrait en dire autant de la parabole de Lazare et du Mauvais Riche. Les commentateurs ne se sont pas fait faute de nous dire que Lazare symbolise les Gentils, et le Mauvais Riche le peuple juif[1]. Mais ils reconnaissent eux-mêmes qu'une pareille interprétation est secondaire, et qu'en un tel sujet le sens littéral a plus de force que le sens symbolique. L'histoire de Lazare, disent-ils, est plutôt une narration qu'une parabole[2].

On crut si bien à la réalité historique du récit de l'Évangile que le pauvre lépreux fut sanctifié : on l'appela saint Lazare ou saint Ladre. Il devint le patron des mendiants, des lépreux, de tous ceux auxquels on donna en Italie ce surnom de « lazzaroni », où on avait mis, à l'origine, de la pitié chrétienne. Il était vraiment difficile de voir dans cette histoire, si pénétrée de réalité, autre chose que l'exaltation du pauvre et la condamnation du riche. Aucun commentaire ne s'interposa jamais entre le texte saint et les artistes : ils le rendirent littéralement, et traduisirent jusqu'à la métaphore biblique qui nous montre l'âme de Lazare recueillie dans le sein d'Abraham[3]. Le vitrail de Bourges, où Lazare apparait sous l'aspect d'un lépreux du XIIIe siècle, muni de sa cliquette pour prévenir les passants, est purement narratif[4]. Ce qui achève de prouver que l'Église, en faisant représenter la parabole du Mauvais Riche, n'eut d'autre intention que de donner aux fidèles une leçon de charité, c'est la place même qu'elle occupe dans certains monuments du haut moyen âge. On la voit représentée au porche de Moissac, au porche de La Grolière (Corrèze), et sur les chapiteaux de la porte du transept méridional à Saint-Sernin de Toulouse, c'est-à-dire à l'endroit même où s'asseyaient les pauvres. Les mendiants qui tendaient la main à la porte de l'église grandissaient et se transfiguraient aux yeux des fidèles qui voyaient sculpté au-dessus de leur tête le triomphe de Lazare.

Voilà les paraboles qui donnèrent lieu, au XIIIe siècle, à une représentation figurée.

Les artistes de ces siècles de foi profonde s'efforcèrent donc de mettre sur-

[1] *Glose ordin.*, in Luc., cap. XV, et Hugues de Saint-Victor, *Allegor. in nov. Testament.*, lib. IV, cap. XXIV.

[2] *Glose ordin.* : « magis videtur narratio quam parabola ».

[3] Notamment au porche de Moissac.

[4] Publié dans les *Vitraux de Bourges*, pl. IX.

tout en lumière la haute signification dogmatique du Nouveau Testament. Ils firent peu d'efforts pour rapprocher l'Évangile de l'homme. La tendresse tout humaine qu'y cherchèrent des siècles moins croyants apparaît à peine dans leurs œuvres. C'est le temps où la Vierge, debout aux pieds de la croix, sait supporter sa douleur sans faiblir[1]. Certes, les vieux maîtres italiens ont fait avec l'évanouissement, « le spasimo » de Notre-Dame, des œuvres profondément touchantes, mais qui parlent surtout au cœur. Le XIIIe siècle voulait parler à l'intelligence. Il ne faut pas oublier que les artistes des cathédrales furent les contemporains de saint Thomas. Leur art est austère comme les *Sommes*, les commentaires, les sermons de ce temps-là, où on ne trouve guère autre chose que la pure doctrine.

De l'œuvre des artistes du XIIIe siècle sort la même impression de grandeur que de certaines pages de Bossuet dans ses *Élévations sur les mystères*. Ce sont des beautés du même ordre. Après eux on ne vit rien de pareil; car dès le XIVe siècle l'art s'attendrit : la Vierge serre tendrement son enfant sur son cœur, lui sourit, lui offre un oiseau, des fleurs. La pomme symbolique que la sérieuse Vierge du XIIIe siècle porte dans sa main, pour rappeler qu'elle est l'Ève nouvelle, devient, au XIVe siècle, un jouet qui empêche l'enfant Jésus de pleurer. Un tel art est plus humain, mais combien moins solennel. Fra Angelico lui-même, le plus ému de tous les artistes qui ont peint l'Évangile, n'eût peut-être pas toujours paru assez grave à nos vieux maîtres.

[1] On voit cependant une fois, dans un vitrail de Bourges (le Bon Samaritain), la Vierge s'évanouissant au pied de la croix. On pressent déjà l'art du XIVe siècle.

CHAPITRE III

LES TRADITIONS LÉGENDAIRES SUR L'ANCIEN ET LE NOUVEAU TESTAMENT

I. Traditions apocryphes relatives a l'Ancien Testament. La mort de Caïn. — II. Traditions apocryphes relatives au Nouveau Testament. Évangile de l'enfance. Évangile de Nicodème. — III. Traits apocryphes se rapportant a l'enfance de Jésus-Christ. Le bœuf et l'ane. Les sages-femmes. Les Mages et leur voyage. Miracles de Jésus enfant en Égypte. — IV. Traits apocryphes se rapportant a la vie publique de Jésus. Les noces de Cana. — V. Traits apocryphes se rapportant a la passion et a la résurrection de Jésus-Christ. Légendes sur la Croix. La descente aux limbes. Les apparitions. — VI. Certains détails traditionnels qui se remarquent dans les œuvres d'art viennent-ils des livres apocryphes ? Les traditions d'atelier. Y eut-il au xiiie siècle un guide de la peinture ? — VII. Traditions apocryphes relatives a la Vierge. Le culte de la Vierge au xiiie siècle. La naissance de la Vierge. Sainte Anne et saint Joachim. Le mariage de la Vierge. Détails d'origine apocryphe dans la scène de l'Annonciation. Mort, funérailles et couronnement de la Vierge. — VIII. Les miracles de la Vierge. L'Histoire de Théophile. Le « De Gloria Martyrum » de Grégoire de Tours. Explication de plusieurs vitraux du Mans.

Nous n'avons pas encore tout dit. Les œuvres que la Bible a inspirées renferment d'autres mystères. Nous avons vu les artistes traduire la pensée des théologiens, nous allons les voir donner une forme à la légende populaire. Dans les œuvres complexes, que nous sommes contraint d'analyser si lentement, tout se fond en une belle harmonie, la parole du Livre, le commentaire de l'Église, et le naïf rêve du peuple. Ce que nous séparons est très uni : du texte sacré on ne peut détacher ni le symbole ni la légende. Ces pousses vigoureuses enlacent fortement l'arbre de la croix.

Donnons-en un exemple. La scène de la Nativité, telle que le xiiie siècle la conçoit, nous met d'abord sous les yeux le fait historique dans sa simplicité. Mais, en remplaçant la crèche par un autel, l'artiste se fait l'interprète des com-

mentateurs et donne une forme sensible à la doctrine de la Rédemption ; enfin, en représentant, près de l'enfant, l'âne et le bœuf, dont il n'est pas fait mention dans les Évangiles, il montre qu'il ne veut pas séparer de l'histoire la légende qui a charmé tant d'âmes.

De pareilles œuvres sont chargées de pensée et de rêve. Combien elles sont supérieures aux pauvres imaginations des artistes modernes qui ont prétendu renouveler l'art chrétien.

Achevons donc notre analyse. Après avoir montré tout ce que le symbolisme a donné de grandeur aux scènes de l'Écriture, faisons voir ce que la légende y a ajouté de naïveté et parfois de tendresse.

I

Il y eut sur la Bible un immense travail populaire qui se fit en Orient. Ces légendes sont bien loin d'avoir le même caractère suivant qu'elles se rapportent à l'Ancien ou au Nouveau Testament.

Les traditions relatives à l'Ancien Testament, dont nous nous occuperons d'abord, sont merveilleuses. Elles nous introduisent dans un monde féerique, aussi étrange que celui où se meuvent les personnages des *Mille et une Nuits*. Les rabbins, par leurs commentaires, les Arabes, par leurs récits, créèrent une Bible nouvelle, qui n'est que fantasmagorie et rêve[1]. Le texte sacré est à chaque ligne rectifié et complété. Les rabbins enseignaient, par exemple, qu'après avoir créé Adam, Dieu façonna avec le même limon une femme nommée Lilith, qu'il lui donna pour compagne. Mais Lilith ne voulut point obéir à Adam, sous prétexte qu'étant formée de la même terre que lui, elle était son égale. Dieu fut donc obligé de créer une nouvelle femme, qu'il nomma Ève, et qu'il tira de la côte d'Adam pour qu'elle n'ait plus de motif de s'enorgueillir de son origine.

Ces curieuses légendes abondent dans les livres des rabbins. Mais ce sont les grandes figures de la Bible, Moïse, David, Salomon, qu'on a de la peine à reconnaître. Les rois, les prophètes deviennent d'habiles magiciens qui comprennent le langage des oiseaux et connaissent les vertus des pierres précieuses. Toute

[1] Les traditions juives et arabes sur les principaux personnages de l'Ancien Testament se trouvent réunies dans le *Dictionnaire des apocryphes* de l'abbé Migne, 2 vol. in-4, 1858.

la fantaisie de l'Orient se joue autour de Salomon. Son souvenir, si cher aux Juifs, émut aussi l'imagination arabe. Dans les légendes des Arabes, Salomon commande aux anges et aux démons, il enferme les djinns dans des vases de cuivre, il fait rugir les douze lions d'or qui ornent les marches de son trône. Il parle aux fourmis, aux oiseaux. Son anneau lui donne pouvoir sur toutes les créatures. L'univers tout entier, dont il dispose à son gré, apparait comme une œuvre magique.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 103. — Lamech tuant Caïn (portail de Bourges).

De tels récits portent la marque de leur origine. Dans les solitudes ardentes de l'Orient, l'imagination semble participer de la nature de la lumière qui crée les mondes chimériques du mirage.

Le moyen âge n'a pas connu toutes ces merveilleuses histoires. Quelques-unes cependant arrivèrent jusqu'en Occident et furent accueillies par les compilateurs. Pierre Comestor a inséré dans son *Historia Scolastica* et Vincent de Beauvais dans son *Speculum historiale* quelques-unes de ces légendes[1].

Les artistes s'en inspirèrent parfois. — Il en est une pour laquelle ils montrèrent tant de prédilection qu'on la trouve peinte ou sculptée dans plusieurs de nos cathédrales. Il s'agit de l'histoire de la mort de Caïn, telle que la racontaient les livres apocryphes. Caïn, disaient les rabbins, fut tué par Lamech, qui,

[1] Un des livres apocryphes de l'Ancien Testament, le *Testament des XII Patriarches*, dont Vincent de Beauvais cite des passages, avait été traduit récemment du grec par Robert Grosse-Tête, évêque de Lincoln. Voir *Specul. hist.*, lib. I, cap. cxxv.

sans le vouloir, punit le meurtrier d'Abel. Lamech étant devenu aveugle dans sa vieillesse n'en continuait pas moins à aller à la chasse sous la conduite d'un enfant nommé Tubalcaïn. Un jour que Lamech chassait dans un bois, l'enfant lui fit diriger son arc vers un fourré où il croyait avoir aperçu une bête sauvage. Lamech tira et tua Caïn qui se cachait entre les branches. Quand il connut son crime, il entra dans une violente colère et tua l'enfant qui l'avait si mal conseillé.



Fig. 104. — Lamech tuant Caïn (façade d'Auxerre).

Cette légende, à laquelle saint Jérôme s'était contenté de faire une brève allusion [1], apparaît pour la première fois, avec tout son développement, dans la *Glose ordinaire* de Walafried Strabo [2]. Il avait trouvé cette tradition dans un livre de son maître Raban Maur que nous n'avons pas conservé. La légende de la mort de Caïn, dont les premiers Pères n'avaient pas connu le détail, n'entre vraiment qu'au IXe siècle dans la littérature du moyen âge. Il est vraisemblable que Raban Maur la tenait d'un rabbin. Au moyen âge, les rapports entre les juifs et les chrétiens étaient plus nombreux et plus pacifiques qu'on n'imagine. Les docteurs de l'Église connaissaient quelques-unes des traditions de la Synagogue bien avant que le Juif converti Nicolas de Lira les ait révélées dans ses travaux sur l'Ancien Testament [3]. Le récit de la mort de Caïn, sur la foi de la *Glose ordinaire*, fut reçu dans l'École. Pierre Comestor, au XIIe siècle, l'inséra dans son récit des origines du monde [4].

Ainsi firent les artistes. Il est bien rare qu'ils aient peint ou sculpté l'histoire

[1] Dans une de ses lettres au pape Damase sur les questions difficiles de l'Ancien Testament (*Ep. ad Damas.*, CXXV) : « Lamech, qui septimus ab Adam, non sponte, ut in quodam Hebraeo volumine scribitur, interfecit Caïn. » Il n'ajoute rien de plus.

[2] *Glose ord.*, in Genes., v. 23. « Aiunt Hebraei Lamech diu vivendo caliginem oculorum incurrisse, et adolescentem ducem et rectorem itineris habuisse. Exercens ergo venationem, sagittam direxit quo adolescens indicavit, casuque Caïn inter fruteta latentem interfecit... unde et furore percussus occidit adolescentem. » (Raban.)

[3] Nicolas de Lira écrivait au XIVe siècle.

[4] *Hist. Scolast.*, lib. Genes., cap. XXVIII.

des premiers hommes sans nous montrer la mort de Caïn. Ils aimaient, au XIII[e] siècle, à représenter les premiers chapitres de la Genèse. C'était alors une tradition, qu'on retrouve jusque dans les manuscrits à miniatures, de mettre sous les yeux des fidèles la création, la faute d'Adam, le déluge universel. On allait rarement au delà de l'histoire de Noé. On se contentait de montrer au peuple les hautes antiquités du monde. Si bref que fût ce récit, la légende de Caïn y trouvait place. On la voit sculptée à la façade d'Auxerre (fig. 104), dans la partie basse du portail de gauche, et au portail de la cathédrale de Bourges[1] (fig. 103). On la reconnaît au milieu des innombrables médaillons qui ornent la façade de la cathédrale de Lyon. Des vitraux nous la montrent; elle est représentée en deux panneaux sur le vitrail de Tours qui est consacré aux origines du monde[2]. Elle figure aussi dans le vitrail de la Genèse à la Sainte-Chapelle.

Ces exemples, qu'on pourrait sans doute multiplier, montrent que la légende était déjà populaire au XIII[e] siècle. Elle le fut davantage encore plus tard : les Mystères la firent connaître à tous et les artistes la prirent fréquemment pour thème jusqu'au XVI[e] siècle[3].

De toutes les légendes rabbiniques, c'est la seule à qui l'art ait donné une vie durable : toutefois il n'est pas impossible qu'on en puisse découvrir quelques autres dans nos monuments du moyen âge. — Parmi les nombreux médaillons consacrés à la Genèse qu'on voit à la façade de la cathédrale de Lyon, il en est un qui semble bien être la traduction d'une légende juive. Un ouvrier, monté sur une tour, laisse tomber sur la tête d'un de ses compagnons un objet qui a l'air d'être une brique. Il s'agit de la tour de Babel et de la légende de la confusion des langues, telle qu'on la racontait dans les Synagogues. On peut la lire dans le *Yaschar*. « Depuis ce jour, dit ce livre tout plein de traditions étranges, l'un n'entendait plus l'idiome de l'autre; et lorsqu'un maçon recevait de la main de son compagnon des matériaux qu'il n'avait pas demandés, il les lui lançait à la tête et le tuait : et un grand nombre d'entre eux moururent de cette manière[4]. »

[1] Dans les arcatures du soubassement. La tête de Caïn et celle de l'enfant sont des restaurations modernes.

[2] Publié par Bourassé et Marchand, pl. XII.

[3] Nous avons indiqué quelques-unes de ces œuvres dans la *Revue archéologique*, 1893.

[4] La traduction du *Yaschar* se trouve dans Migne, *Dict. des apocryphes*, t. II, col. 1069 et suiv.

Néanmoins, les traditions apocryphes sur l'Ancien Testament ne tinrent jamais une très grande place dans l'art. Le moyen âge se contenta presque toujours du texte de la Bible qui satisfaisait pleinement sa curiosité.

II

Il n'en fut pas tout à fait de même de l'Évangile. Les récits apocryphes sur la vie du Sauveur, que l'Église toléra toujours, s'épanouirent librement dans l'art.

Ces légendes remontent aux premiers siècles du christianisme. Elles sont nées de l'amour, du désir touchant de mieux connaître Jésus et tous ceux qui l'approchèrent. Le peuple trouvait les Évangiles trop brefs et ne pouvait se résigner à leur silence. Il prenait à la lettre la parole de saint Jean : « Jésus, dit le disciple à la fin de son Évangile, a fait encore beaucoup d'autres choses; si on les écrivait en détail, je ne crois pas que le monde même pût contenir les livres qu'on écrirait[1]. »

Le désir de deviner la vie cachée de Jésus-Christ se retrouve dans tous les temps. Les révélations de sainte Brigitte, de Marie d'Agréda, et les étonnants récits de la sœur Catherine Emmerich, nous montrent que la curiosité tendre qui a fait naître les Évangiles apocryphes n'a pas disparu même de nos jours.

Les petites communautés chrétiennes de l'Orient ne pouvaient se lasser d'entendre parler de Jésus. Son enfance surtout, sur laquelle les livres canoniques s'étendaient si peu, avait le privilège d'émouvoir l'imagination populaire. On en faisait des récits merveilleux qui naquirent sans doute parmi les fellahs et les mariniers du Nil. Les caravanes les emportèrent en Palestine et plus tard jusqu'au fond de l'Arabie[2]. Dans les haltes du désert, on racontait comment Jésus enfant façonnait des oiseaux avec de la terre détrempée et les faisait ensuite s'envoler en frappant dans ses mains, comment, chez le maître d'école, il lisait les lettres de l'alphabet sans les avoir apprises, comment il aidait avec l'habileté d'un maître son père adoptif à faire des charrues.

[1] Saint Jean, XXI, 25.

[2] On sait que Mahomet ne connaissait guère la vie de Jésus-Christ que par les récits des *Évangiles apocryphes*.

Tout n'est pas gracieux dans les récits de l'enfance du Sauveur. Quelques-uns des miracles qu'on lui prête sont puérils, d'autres sont barbares. En Égypte, Jésus rend à sa première forme un homme qu'un sort avait métamorphosé en mulet. En revanche, en Judée, il change des enfants en béliers pour manifester sa puissance. Un autre jour, il dessèche la main du maître d'école qui voulait le frapper, et il fait tomber mort devant lui un enfant qui l'avait heurté en courant. Plusieurs chapitres des Évangiles apocryphes ressemblent à la *Vie d'Apollonius de Tyane* ou même à l'*Ane d'or* : la croyance aux sortilèges, à la magie se montre partout. Le peuple crédule de l'Orient fit ces légendes à son image. Dans tout cela, il n'y a qu'ingénuité et candeur; de temps en temps, il est vrai, on reconnait le désir d'accréditer une théorie gnostique.

Les écrivains anonymes qui composèrent les Évangiles apocryphes surent parfois atteindre à la vraie candeur. L'*Évangile de Nicodème* notamment, dont l'auteur fut certainement un homme de race juive, très familier avec la Bible, a d'admirables pages. La descente triomphale de Jésus aux Limbes peut se comparer aux plus beaux passages des livres canoniques.

Toutes les légendes dont la réunion forme ce qu'on appelle les Évangiles apocryphes, furent sans doute écrites à l'origine dans le grec populaire qu'on parlait en Égypte et en Syrie. Celles qui se sont conservées nous sont parvenues en diverses langues : arabe, copte, grec, latin. Nous n'avons pas à rechercher l'origine de ces légendes ou à étudier les rapports qu'il peut y avoir entre elles. Le travail a été fait en partie par les éditeurs des Évangiles apocryphes, Fabricius, Thilo, Tischendorf[1]. En un tel sujet, une seule chose nous intéresse, c'est de savoir ce que le moyen âge a connu des vieilles traditions orientales.

Parmi tous les récits consacrés au Sauveur, il en est deux surtout qui nous paraissent avoir été mis à contribution par les écrivains du XIIe et du XIIIe siècle, malgré le décret du pape Gélase qui les avait placés au nombre des apocryphes. Le premier est l'Évangile intitulé *De Nativitate Mariæ et Infantia Salvatoris*, dont la première partie est consacrée à la jeunesse de Marie et la seconde à l'enfance de Jésus-Christ[2]. Ce livre, qui nous est parvenu sous la forme d'une traduction latine, était attribué à saint Matthieu. Le moyen âge semble en avoir

[1] Fabricius, *Codex apocryphus Novi Testamenti*. Hambourg, 1719. — Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti*. Leipzig, 1832. — Tischendorf, *Evangelia apocrypha*. Leipzig, 1853. La traduction des Évangiles apocryphes de Brunet se trouve, revue et complétée, dans le Ier vol. du *Dict. des apocryphes* de Migne.

[2] Publié pour la première fois par Thilo.

fait grand cas, car il est cité avec honneur par Fulbert de Chartres[1], et Vincent de Beauvais lui emprunte quelques-unes des légendes qu'il a rapportées dans son *Miroir historique*[2].

Le second des Évangiles apocryphes que connut le moyen âge est celui qui, sous le nom d'*Actes de Pilates* ou d'*Évangile de Nicodème*, est consacré à la Passion de Jésus-Christ et à sa descente aux limbes. Ce livre, dont le texte grec a seul été conservé, dut être répandu de bonne heure en Occident sous la forme d'une traduction latine, car nous le voyons cité déjà par Grégoire de Tours qui ne savait pas le grec[3]. Au XIIIe siècle, Vincent de Beauvais l'a transcrit presque tout entier dans son *Miroir historique*, et Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée*[4].

De ces deux Évangiles viennent la plupart des traditions apocryphes qu'on retrouve dans la littérature et dans l'art du XIIIe siècle. Mais il ne faut pas croire qu'ils suffisent à tout expliquer. Il y a, surtout dans la *Légende dorée*, plusieurs récits qui ne proviennent pas de nos deux Évangiles. Jacques de Voragine nous raconte, par exemple, que la nuit de la naissance du Sauveur les vignes fleurirent dans toute la Palestine. Il nous apprend sur le voyage des Mages d'intéressantes particularités; il nous explique comment ils vinrent guidés par une étoile qui avait la figure d'un enfant, et qui en effet était un ange, et comment ils repartirent sur un navire de Tarse pour échapper à la colère d'Hérode.

D'où viennent de pareilles légendes? Sont-elles, comme les autres, originaires de l'Orient? — Nous ne saurions le dire, car dans tous les Apocryphes du Nouveau Testament qui ont été publiés jusqu'à présent, nous n'avons rien trouvé de pareil. Peu nous importent d'ailleurs les origines de ces traditions puisque nous n'avons pas à en chercher la filiation. Il nous suffira d'étudier le cycle légendaire tout formé, tel que nous le trouvons dans les Encyclopédies historiques du moyen âge, et de montrer ce que l'art lui a emprunté. Nous aurons continuellement sous les yeux, non seulement les Évangiles apocryphes eux-mêmes, mais l'*Histoire Scolastique* de Comestor, le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, où des traditions plus récentes se mêlent aux traditions antiques de l'Orient. A ces livres célèbres.

[1] *Sermo* III.

[2] *Spec. histor.*, lib. VI, cap. XCIII.

[3] *Hist. Franc.*, lib. I, cap. XXI.

[4] *Spec. histor.*, lib. VII, cap. LXI et suiv., et *Leg. aurea*, *De resurrectione Domini*.

il convient d'ajouter la grande *Vie de Jésus-Christ* de Ludolphe le Chartreux, bien que l'ouvrage date du milieu du XIVe siècle [1]; mais presque toutes les légendes antérieures s'y trouvent : c'est la somme la plus complète que nous ait léguée le moyen âge.

III

Les scènes de l'Enfance de Jésus-Christ, telles que les artistes du XIIIe siècle les représentent, admettent plusieurs traits apocryphes. Le récit évangélique et la légende s'y mêlent si étroitement qu'il est difficile de les séparer. Nous sommes si bien habitués à voir figurer le bœuf et l'âne dans les représentations de la Nativité que nous ne réfléchissons guère qu'aucun des Évangélistes n'a signalé la présence des animaux près de la crèche. C'est, en effet, dans le seul Évangile apocryphe de la *Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* qu'il en est fait mention [2]. La légende, qui fut sans doute imaginée pour justifier une prophétie d'Isaïe et un passage mal compris d'Abacuc [3], fut admise dès les origines de l'Église. Elle est demeurée vivante à travers les siècles parce qu'elle avait touché le cœur du peuple ému de voir son Dieu méconnu par les hommes, et accueilli par les plus humbles d'entre les animaux. La liturgie consacra définitivement la tradition en mentionnant les animaux dans un répons de la fête de Noël [4]. — Les imagiers du XIIIe siècle, comme les auteurs de nos vieux Noëls, n'oublièrent jamais le bœuf et l'âne.

Une autre tradition, très naïve, sur la naissance de Jésus-Christ, apparaît aussi quelquefois dans nos cathédrales. Près de la Vierge étendue sur son lit,

[1] Ludolphe le Chartreux est mort en 1378. Son livre a été écrit vers 1350.

[2] *Evang. de Nativ. Mariæ et Infant. Salvat.*, cap. XIV : « Tertio autem die Nativitatis Domini egressa est beata Maria de spelunca et ingressa est stabulum et posuit puerum in præsepio, et bos et asinus adorabant eum. »

[3] Isaïe, cap. I, 3. « Agnovit bos possessorem suum et asinus præsepe domini sui » ; et Abacuc, III, 2 : « ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ ». On sait que saint Jérôme rectifia ce passage de la version Alexandrine et traduisit : « In medio annorum vivifica illud. » Mais l'ancienne interprétation « In medio duorum animalium cognosceris » n'en subsista pas moins. Voir le *Sermon* du pseudo Augustin publié par Marius Sepet (*les Prophètes du Christ*), Jacques de Voragine (*Leg. aur., de Nativit.*, cap. VI) et Ludolphe le Chartreux (*Vita Christi*, cap. IX) expliquent la présence du bœuf et de l'âne. L'âne était celui qui avait porté la Vierge de Nazareth à Bethléem ; quant au bœuf, saint Joseph l'avait amené pour le vendre.

[4] « O magnum mysterium et admirabile sacramentum ut animalia viderunt dominum jacentem in præsepio. » Le verset se trouve dans les Bréviaires du XIIIe et du XIVe siècle, par exemple : Bibl. de l'Arsenal, n° 107, f° 107, *Bréviaire de Poissy*.

on voit deux femmes qui s'empressent autour de l'enfant Jésus et souvent le lavent dans une cuve[1]. Parfois une des femmes porte le bras en écharpe[2]. — Ce sont les sages-femmes dont il est parlé dans l'*Évangile de la Nativité de Marie*

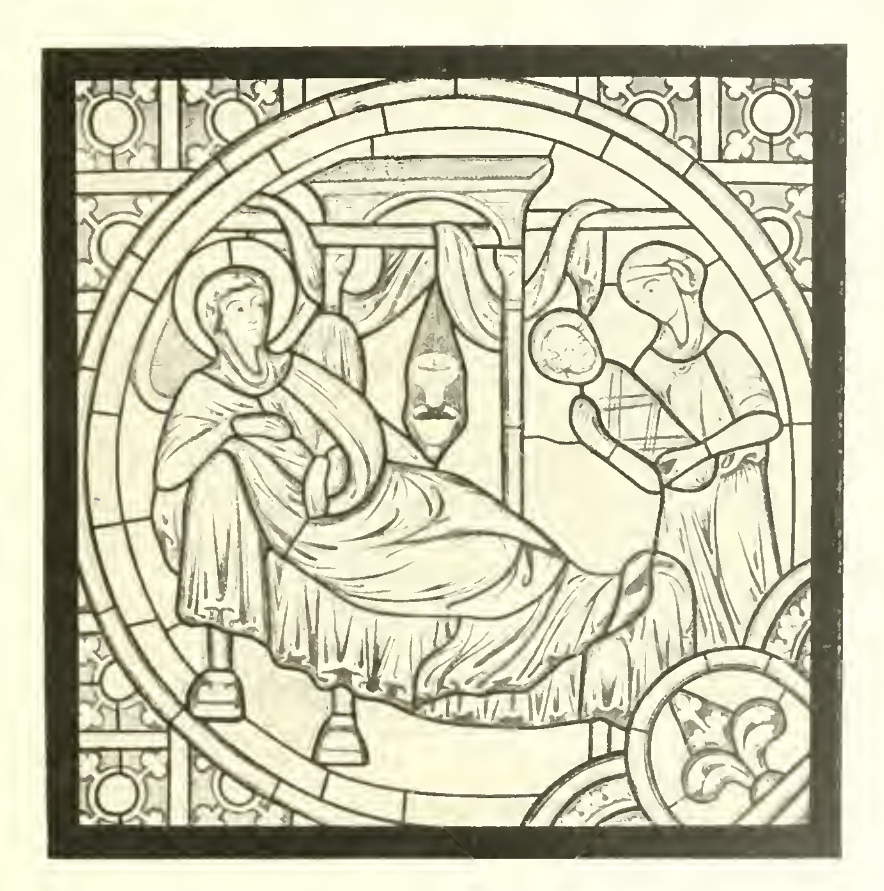


Fig. 105. — La Vierge et une sage-femme (vitrail de Laon).
(D'après MM. de Florival et Midoux.)

et de l'Enfance du Sauveur. « Joseph était allé chercher une sage-femme, et lorsqu'il revint à la caverne, Marie avait déjà été délivrée de son enfant. Et Joseph dit à Marie : « Je t'ai amené deux sages-femmes, Zélémi et Salomé, qui attendent à l'entrée de la caverne. » Marie, entendant cela, sourit. Et Joseph lui dit : « Ne souris pas, mais sois sur tes gardes, de peur que tu n'aies besoin de quelques

[1] Il est possible, comme le pense G. de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. III, p. 107, que la scène ait eu à l'origine une signification symbolique. Il est remarquable, en effet, que le vase où les sages-femmes lavent l'enfant Jésus soit toujours une cuve baptismale. Le bain de Jésus serait comme une figure de son baptême futur.

[2] Sur la châsse d'Aix-la-Chapelle, voir Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, 1re série, t. I.

remèdes. » Et il donna l'ordre à une des sages-femmes d'entrer. Et lorsque Zélémi se fut approchée de Marie, elle lui dit : « Souffre que je te touche. » Et lorsque Marie le lui eut permis, la sage-femme s'écria à voix haute : « Seigneur, Seigneur, aie pitié de moi, je n'avais jamais soupçonné chose semblable; ses mamelles sont pleines de lait, et elle a un enfant mâle bien qu'elle soit vierge. Nulle souillure n'a existé à la naissance et nulle douleur à l'enfantement. Vierge elle a conçu, vierge elle a enfanté, et vierge elle demeure. » L'autre sage-femme, nommée Salomé, entendant les paroles de Zélémi, dit : « Ce que j'entends, je ne le crois point si je ne m'en assure. » Et Salomé s'approchant de Marie lui dit : « Permets-moi de te toucher et d'éprouver si Zélémi dit vrai. » Et Marie le lui ayant permis, Salomé la toucha, et aussitôt sa main se dessécha. Et ressentant une grande douleur, elle se mit à pleurer très amèrement et à crier et à dire : « Seigneur, tu sais que je t'ai toujours craint... Et voici que je suis devenue misérable à cause de mon incrédulité, parce que j'ai osé douter de ta vierge. » Lorsqu'elle parlait ainsi, un jeune homme d'une grande beauté lui apparut et lui dit : « Approche de l'enfant et adore-le, puis touche-le de ta main, et il te guérira; car il est le Sauveur du monde et de tous ceux qui espèrent en lui. » Et aussitôt Salomé s'approcha de l'enfant, et, l'adorant, elle toucha le bord des langes dans lesquels il était enveloppé, et aussitôt sa main fut guérie [1]. »

Ces sages-femmes appelées à certifier la virginité de Marie, ce miracle enfantin, tout ce naïf récit avait de bonne heure excité l'indignation des Pères [2]. Mais la colère de saint Jérôme contre les folies des Apocryphes, « deliramenta Apocryphorum », n'empêcha pas la légende de devenir populaire. Au moyen âge, Jacques de Voragine l'accueillit en modifiant le nom d'une des sages-femmes : la Zélémi de l'Évangile apocryphe devint la Zebel de la *Légende dorée* [3]. L'imagination populaire, travaillant sur le vieux thème, y ajouta des ornements nouveaux. Dans plusieurs poèmes du XII[e] et du XIII[e] siècle, et notamment dans un mystère provençal, les sages-femmes sont remplacées par une femme infirme nommée Anastasie ou Honestase. Anastasie est née sans bras, mais, dès qu'elle a vérifié la virginité de Marie, des bras lui poussent sur-le-champ [4].

L'Église du moyen âge, qui se montra si indulgente aux légendes populaires,

[1] *Évang. de Nativ. Mariæ et Infant. Salvat.*, cap. XIII. Traduct. Brunet.

[2] « Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. Ipsa [Maria] pannis involvit infantem, ipsa et mater et obstetrix fuit. » Saint Jérôme (*Contra Helvid.*).

[3] *Leg. aur.*, *De Nativ.*, cap. VI.

[4] P. Meyer, *Romania*, 1885, t. XIV, p. 497.

qui elle-même fut peuple en cela, laissa représenter plus d'une fois par les artistes l'histoire des sages-femmes. On la voit dans l'intérieur de la cathédrale de Lyon sur un chapiteau de l'abside, à la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, sur un des chapiteaux qui forment la longue frise où la vie de Jésus-Christ est racontée[1]; on la voit encore dans un des vitraux du chevet de la cathédrale de Laon (fig. 105), et dans un vitrail du Mans qui est placé dans la chapelle de la Vierge et qui est consacré à l'Enfance de Jésus-Christ (fig. 106). A ces exemples, on pourrait en ajouter beaucoup d'autres, mais on serait obligé d'aller les chercher dans les hautes époques. Les chapiteaux de Chartres et de Lyon sont du XIIe siècle; quant aux vitraux de Laon et du Mans, ils sont des premières années du XIIIe. A partir de ce moment, la légende des sages-femmes ne se rencontre plus dans nos cathédrales. Je n'ai pas réussi non plus à la découvrir dans les manuscrits à miniatures du XIIIe et du XIVe siècle que j'ai parcourus. Il semble que l'extrême naïveté du vieux récit ait enfin choqué l'Église, et, si elle laissa longtemps encore les sages-femmes paraître dans les Mystères, elle les exclut au moins du sanctuaire. Au XIIIe siècle, les artistes désapprirent le vieux motif des sages-femmes et de l'enfant qui remontait aux premiers temps de l'art chrétien[2].



Fig. 106. — Les sages-femmes lavant l'enfant (fragment d'un vitrail du Mans).

Aucune des scènes de l'Enfance de Jésus-Christ ne fournit une plus riche matière à l'imagination populaire que l'adoration des Mages. Ces figures mystérieuses que l'Évangile nous montre sous un voile excitaient vivement la curiosité. Aussi la légende ne manque-t-elle pas de nous apprendre tout ce que saint Matthieu nous laisse ignorer. On nous dit les noms des Mages, on nous fait connaître les incidents de leur voyage, on nous raconte toute leur vie et même leur mort. On les fit mourir en vrais chrétiens, baptisés par saint Thomas dans son voyage de l'Inde, et la cathédrale de Cologne accueillit pieusement leurs reliques. De grandes familles du moyen âge comptaient les Mages au nombre de

[1] A Chartres, les sages-femmes ne lavent pas l'enfant.

[2] Rohault de Fleury (*la Sainte Vierge*) croit que la scène des sages-femmes apparaît pour la première fois au VIIe siècle dans la Bible des Arméniens de San Lazzaro, près de Venise.

leurs ancêtres. On voit encore, dans les ruines du château des Baux, près d'Arles, l'écusson orné de l'étoile qui attestait la noble origine de cette illustre maison. Le peuple honorait les Mages à sa manière : il mêlait leurs noms aux conjurations, aux sortilèges. Ces trois noms, écrits sur un ruban qu'on portait au poignet, passaient pour guérir du mal caduc [1].

Au moyen âge, les traditions relatives aux Mages sont très nombreuses et très pittoresques. Le lointain Orient d'où ils venaient faisait rêver. Les imaginations emportées au pays de la reine de Saba, au pays de l'or et des aromates, ne se contenaient plus. On racontait, entre autres choses, que les Mages descendaient de Balaam et qu'ils avaient hérité des secrets de l'antique devin [2]. On assurait que les pièces d'or qu'ils avaient apportées à l'Enfant avaient été frappées par Térah, le père d'Abraham, et qu'elles avaient été données aux Sabéens par Joseph, fils de Jacob, quand il vint chez eux acheter des parfums pour embaumer le corps de son père [3].

Chose curieuse, les Évangiles apocryphes ignorent ces légendes, et n'ajoutent presque rien au récit des Évangiles canoniques. Le chapitre de l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* est d'une concision qui est la preuve d'une haute antiquité [4]. Les traditions relatives aux Mages vinrent d'ailleurs : le cycle légendaire se forma lentement. Au XIIIe siècle, Jacques de Voragine groupa une partie des récits qu'on faisait sur les Mages dans les deux chapitres de sa *Légende dorée* [5].

Jacques de Voragine nous apprend que les Mages étaient au nombre de trois, et que leurs noms étaient Caspar [6], Balthazar, Melchior. Ces Mages étaient en même temps des rois. Dans leur pays, ils montaient au sommet des montagnes et observaient les astres. L'étoile qui les guidait avait la figure d'un enfant, et, en effet, c'était un ange, le même qui s'était montré aux bergers [7].

[1] Voir Thiers, *Traité des superstitions*, et B. de Montault, *Bullet. monum.*, 1884, p. 722.

[2] Ludolphe, *Vita Christi*, cap. XI.

[3] Voir, sur ces légendes et sur leurs sources, Migne, *Dict. des apocryphes*, t. I, col. 470, et t. II, col. 1023-1025.

[4] Cap. XVI.

[5] *Leg. aurea*, *De Innocent.*, cap. X, et *De Epiphania Domini*, cap. XIV.

[6] Plus tard, Gaspard.

[7] La légende des Mages dans la littérature et dans l'art vient d'être étudiée avec beaucoup de soin par M. Hugo Kehrer, *die Heiligen drei Konige in Litteratur und Kunst*, Leipzig, 1908, 2 vol. 4°. Il a montré que le nombre des Mages, indéterminé à l'origine, avait été réduit d'assez bonne heure à trois par les Pères. Origène est le premier écrivain ecclésiastique qui parle de trois Mages, *In Genesim. Homilia* XIV, 3, *Patrol. grecq.*, t. XII, col. 238. Les artistes des premiers siècles représentèrent souvent deux, trois, quatre

La plupart des particularités enregistrées par Jacques de Voragine se retrouvent dans les œuvres d'art du XIIIᵉ siècle. — Dans nos cathédrales, le nombre des Mages, encore indéterminé aux premiers siècles, ne dépasse jamais trois. Ils ont toujours une couronne sur la tête, par allusion à leur royauté. Enfin, l'étoile a parfois la figure d'un ange. MM. Guigue et Bégule, dans leur *Monographie de la cathédrale de Lyon*, ont publié une miniature du XIVᵉ siècle, empruntée à un missel français du trésor de Saint-Jean, où, dans la scène de l'Adoration des Mages, une tête d'ange apparaît au milieu de l'étoile. A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, l'artiste a trouvé quelque chose de plus gracieux pour traduire la même légende. Il a remis l'étoile aux mains d'un ange qui semble diriger sa course (fig. 107).



Fig. 107. — Adoration des Mages (clôture du chœur, Notre-Dame de Paris).

Parmi ces légendes, aucune n'a été plus scrupuleusement respectée des artistes que celle qui assigne un âge différent à chacun des Mages. Dans les vitraux, les bas-reliefs, les manuscrits, le premier roi a toujours l'aspect d'un vieillard, le second d'un homme d'âge mûr, le troisième d'un jeune homme imberbe. Les exemples sont si nombreux qu'il nous suffira de citer un des plus

et même six Mages) ce n'est qu'à partir du IVᵉ siècle que le nombre trois l'emporte décidément. Quant à ce titre de roi qui est devenu inséparable du nom des Mages, c'est Tertullien qui le premier y fait allusion, en laissant entendre que les rois d'Arabie et de Saba dont parlent les Psaumes sont une figure des Mages, *Adversus Marcionem*, lib. III, cap. XIII, *Adversus Judæos*, cap. IX, et de *Idololatria*, cap. IX. Mais les Mages ne deviennent réellement des rois qu'au Vᵉ siècle, dans un traité de Maxime de Turin, et au VIᵉ siècle chez Césaire d'Arles. Ce n'est pourtant qu'au Xᵉ siècle que les artistes commencèrent à représenter les Mages comme des rois avec des couronnes sur la tête : le plus ancien exemple se rencontre dans le fameux ménologe de Basile II au Vatican, qui date de 976 environ. Jusque là ils étaient représentés avec le bonnet phrygien et les anaxyrides des Persans et des prêtres de Mithra.

célèbres : l'Adoration des Mages à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. La tradition est très ancienne ; elle était déjà respectée des miniaturistes du XIe siècle[1], et elle remonte beaucoup plus haut[2]. C'est dans un curieux passage qu'on attribuait à Bède, et qu'on trouve dans les *Collectanea* qui accompagnent ses œuvres[3], que se rencontre la plus ancienne mention de cette légende. « Le premier des Mages, dit le pseudo-Bède, fut Melchior, un vieillard avec de longs cheveux blancs et une longue barbe... C'est lui qui offrit l'or, symbole de la royauté divine. Le second, nommé Caspar, jeune, imberbe, le teint coloré.... honora Jésus en lui présentant l'encens, offrande qui manifestait sa divinité. Le troisième, nommé Balthazar, le teint brun (fuscus), portant toute sa barbe.... témoigna, en offrant la myrrhe, que le fils de l'homme devait mourir[4]. »

Les compilateurs du moyen âge semblent avoir accordé peu d'attention aux portraits tracés par le pseudo-Bède : ils ne les transcrivirent pas dans leurs livres. Mais les artistes furent moins dédaigneux : la tradition relative à l'âge des Mages se transmit dans les ateliers pendant des siècles[5].

Il faut noter encore qu'au XIIIe siècle le qualificatif de « fuscus », que le pseudo-Bède applique à Balthazar, ne fut jamais pris au pied de la lettre. C'est seulement au XIVe et surtout au XVe siècle qu'un des rois Mages apparaît avec la figure d'un nègre[6]. Les artistes furent conduits à cette interprétation nouvelle par les commentaires des théologiens. Dans les sermons d'alors, on enseignait que les rois Mages, préfigurés dans l'Ancien Testament par les trois fils de Noé,

[1] B. N. lat. 17325 (XIe siècle).

[2] C'est dans un manuscrit oriental, dans l'évangéliaire d'Etschmiadzin, qui date des environs de 550, que l'on rencontre pour la première fois les trois Mages représentés sous la figure d'un vieillard, d'un homme d'âge mûr et d'un jeune homme. En Occident, cette pratique ne commence à apparaître qu'à la fin de l'âge carolingien (Ivoire du Musée de Lyon, vers 900).

[3] *Patrol.*, t. XCIV.

[4] Ce passage du pseudo-Bède, comme le prouvent certains mots singuliers (milenus, hyacinthinus, mitrarium), a été certainement traduit du grec. Il semble provenir d'un *Guide de la peinture* très antique. Voir Kehrer, t. I, p. 66, 67. Il paraît donc certain que ce sont les Orientaux qui ont eu l'idée d'assigner aux trois Mages un âge différent. Quant aux noms mystérieux des Mages, on les rencontre pour la première fois dans une chronique grecque du commencement du VIe siècle, traduite en latin par un moine mérovingien (*Excerpta Latina Barbari*). Les trois noms se présentent sous cette forme : Bithisarea, Melichior, Gathaspa.

[5] On alla jusqu'à donner l'âge exact de chaque Mage. On disait en effet, au moyen âge, que le plus âgé des rois Mages avait soixante ans, le plus jeune vingt, et l'autre quarante. C'était, si l'on veut, l'enthousiasme de la jeunesse, la ferme raison de l'âge mûr et l'expérience de la vieillesse rendant hommage à Jésus-Christ. Ces âges précis se trouvent dans le *Catalogus Sanctorum* de Petrus de Natalibus, publié à la fin du XVe siècle.

[6] L'exemple le plus ancien que l'on puisse citer se voit au tympan sculpté de l'église de Thann : l'œuvre est de 1355 environ. Voir Kehrer, t. II, p. 224. Les exemples sont beaucoup plus fréquents en Allemagne qu'en France où ils sont très tardifs.

Sem, Cham et Japhet, symbolisaient les trois races humaines, les trois parties du monde venant rendre hommage à Jésus-Christ[1].

Nos monuments du moyen âge nous montrent certaines scènes étranges de la vie des Mages qui ont souvent embarrassé les interprètes. A la façade de la cathédrale d'Amiens, au portail de droite, on peut voir, sous les grandes statues des rois Mages, plusieurs petits médaillons qui représentent leur histoire (fig. 108).



Fig. 108. — Bas-reliefs [illegible] Mages. Amiens.

Dans l'un, ils sont embarqués tous les trois et semblent voguer vers leur pays; et dans les autres, un personnage ordonne de mettre le feu à un navire que l'on brûle[2]. Au moyen âge, les fidèles, très familiers avec la légende, reconnaissaient sans peine, dans les bas-reliefs d'Amiens, un épisode du retour des Mages que Jacques de Voragine nous raconte ainsi : « Comme Hérode ordonnait la mort des Innocents, il fut cité par une lettre devant César pour répondre à l'accusation de son fils. Et comme il passait à Tarse, il apprit que les trois rois s'étaient embarqués sur un navire du port, et dans sa colère il fit mettre le feu à tous les

1. Ce genre de symbolisme [illegible] saint Mathieu. Lib. I, c. p. 11.

2. Maury, *Essai sur les légendes*, p. [illegible] expliquer.

navires, selon ce que David avait dit : « Il brûlera les nefs de Tarse en son courroux[1]. » La légende, comme beaucoup d'autres, est née d'un verset de l'Ancien Testament[2]. Elle était évidemment très populaire au XIIIe siècle[3], car les artistes s'en inspirèrent plusieurs fois. On voit les Mages revenant en bateau sur des panneaux de la rose de Soissons[4], et sur le vitrail consacré à l'Enfance de Jésus-Christ qui orne la chapelle absidale de la cathédrale de Tours[5].

Hérode entra, lui aussi, dans le cycle légendaire des Mages. Tous les récits que Pierre Comestor, Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine nous font de l'horreur de ses dernières années ne passèrent pas dans l'art : les artistes n'en retinrent qu'un seul trait. — A la façade d'Amiens, au portail de gauche, on voit sous les pieds de la statue d'Hérode, devant qui les rois Mages comparaissent, un personnage nu que deux serviteurs plongent dans une cuve. C'est le vieil Hérode qui essaie de retarder sa mort en prenant des bains d'huile : « Et Hérode avait déjà soixante-quinze ans, et il tomba dans une grande maladie : fièvre violente, pourriture et enflure des pieds, tourments continuels, grosse toux et des vers qui le mangeaient avec grande puanteur, et il était fort tourmenté; et alors, d'après l'avis des médecins, il fut mis dans une huile d'où on le tira à moitié mort[6]. » Hérode vécut encore assez pour apprendre que son fils Antipater n'avait pas caché sa joie en entendant le récit de l'agonie de son père. — La colère divine éclatait dans cette mort d'Hérode que Comestor avait rendue célèbre en l'insérant dans son *Histoire scolastique*[7]. L'imagier d'Amiens eut donc une idée ingénieuse en mettant sous les pieds d'Hérode triomphant le vieil Hérode vaincu : il annonçait l'avenir et la vengeance prochaine de Dieu.

La fuite en Égypte, que les évangélistes nous signalent d'un mot, fut un des sujets où s'exerça le plus volontiers l'imagination populaire. Dans les récits

[1] *Leg. aurea. De Innocent.*, cap. X. Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, VII, 93. Ludolphe, *Vita Christi*, cap. XI.

[2] La ville de Tharsis dont il est question dans l'Ancien Testament fut identifiée avec Tarse.

[3] En Italie, jusqu'au XVIIIe siècle, on a fêté, le 1er mars, le retour des Mages.

[4] Reproduite par F. de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre*, pl. XXV.

[5] La figure 108 représente, première ligne : le Massacre des Innocents; Hérode consultant les Docteurs; Michée annonçant que le Messie sortirait de Bethléem; Balaam montrant l'étoile. Deuxième ligne, à droite : les Mages réveillés par l'ange : les Mages revenant par mer; les navires de Tarse brûlés; Hérode donnant l'ordre de brûler les navires.

[6] *Leg. aurea. De Innocent.*, cap. X (traduct. Brunet).

[7] P. Comestor, *Hist. scolast. In Evang.*, cap. XVI, d'après Josèphe. Voir aussi Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. VI, cap. C, et *Leg. aurea. De Innocent.*, cap. X.

légendaires, Jésus s'avance au milieu des miracles. Il dompte les dragons, les bêtes sauvages, désarme les brigands. L'eau qui a lavé ses langes ressuscite les morts. Aux légendes rapportées par les Évangiles apocryphes s'ajoutaient les traditions locales conservées par les Coptes, et de nombreux récits imaginés par les Arabes eux-mêmes [1].

Le moyen âge puisa discrètement dans ce riche trésor de légendes. Vincent de Beauvais se contente de transcrire l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*, le moins chargé de circonstances fabuleuses [2]. Quant à Jacques de Voragine, contrairement à son habitude, il se montre très sobre [3]. Les artistes le furent plus encore : de tant de légendes, ils ne retinrent que celle de la chute des Idoles.

L'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* [4], et tous les auteurs du moyen âge rapportent qu'en entrant dans le temple de la ville de Sotime, que d'autres appellent Hermopolis, Jésus fit choir toutes les idoles pour que s'accomplît la parole d'Isaïe : « Voici que le Seigneur vient sur une nuée, et tous les ouvrages de la main des Égyptiens trembleront à son aspect. » A la nouvelle du miracle, le gouverneur de la ville, nommé Aphrodise, se rendit dans le temple, et quand il vit toutes les statues brisées, il adora Jésus. La tradition ajoutait que, dans la suite, Aphrodise était venu en Gaule, et qu'il avait prêché l'Évangile dans la Narbonnaise. On voulait qu'il eût été le premier évêque de Béziers.

L'histoire de la chute des idoles, qui est née, comme beaucoup de légendes apocryphes, d'un texte prophétique qu'il s'agissait de justifier, fut adoptée par l'Église. Elle autorisa les artistes à la représenter. On la retrouve dans toutes les séries peintes ou sculptées consacrées à l'Enfance. Le XIIIe siècle donna à la légende une forme abrégée, presque hiéroglyphique. On ne voit ni la ville, ni les prêtres, ni le temple, comme dans quelques œuvres d'art des hautes époques : deux statues tombant de leur piédestal et se brisant par le milieu suffisent à rappeler le miracle. Un vitrail du Mans présente une particularité curieuse : les idoles égyptiennes sont multicolores ; leur tête est d'or, leur poitrine d'argent, leur ventre de cuivre, leurs jambes, peintes en bleu, semblent de fer, leurs pieds

[1] *Dict. des apocryphes*, t. I, col. 995-996.
[2] *Spec. histor.*, lib. VI, cap. XCIII.
[3] *Leg. aur.*, *De Innocent.*, cap. X.
[4] Cap. XXIII.

sont couleur d'argile [1]. Il est évident que le peintre a pensé à la statue du Songe de Nabuchodonosor, qui est devenue pour lui l'idole par excellence.

Voilà tout ce que la légende a fourni aux artistes. Il serait possible, cependant, qu'un détail, d'apparence insignifiante, qu'on remarque fréquemment dans les représentations de la fuite en Égypte, rappelât une autre tradition légendaire. Près de la Sainte Famille en marche, on voit souvent un arbre. Est-ce seulement un signe destiné à nous rappeler les campagnes où cheminent les voyageurs? Ou n'est-ce pas plutôt l'image de l'arbre merveilleux dont parlent les Apocryphes? On lit, en effet, dans l'*Évangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*, qu'au troisième jour de marche, la Vierge fatiguée s'assit sous un palmier et désira un de ses fruits. Saint Joseph lui fit remarquer combien l'arbre était élevé : « Alors l'enfant Jésus, qui était dans les bras de la Vierge Marie, sa mère, dit au palmier : « Arbre, incline tes rameaux et nourris ma mère de « tes fruits. » Aussitôt, à sa voix, le palmier abaissa sa cime jusqu'aux pieds de Marie. Ils purent cueillir les fruits qu'il portait et s'en nourrirent tous. Le lendemain, au moment du départ, Jésus dit au palmier : « Palmier, j'ordonne « qu'une de tes branches soit transportée par mes anges, et soit plantée dans le « Paradis de mon père. Pour te récompenser, je veux qu'on dise à tous ceux qui « auront vaincu dans le combat pour la foi : « Vous avez mérité la palme de la « victoire. » Comme il parlait ainsi, voici que l'ange du Seigneur apparut se tenant sur le palmier, et il prit une des branches, et il s'envola par le milieu du ciel, tenant cette branche à la main [2]. »

Ce récit, que reproduit Vincent de Beauvais [3], se retrouve avec des variantes chez plusieurs des écrivains du moyen âge. Mais, s'appuyant sur un passage de Cassiodore, ils ont tous remplacé le palmier par un pêcher [4]. Vincent de Beauvais, qui pourtant suit de très près l'*Évangile de la Nativité*, se range lui-même à l'opinion de Cassiodore. — Ce détail a son importance. A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, on voit, près de la Vierge montée sur un âne, un arbre chargé de fruits qui a tout l'air d'être un pêcher (fig. 109). Si notre conjecture est exacte, c'est donc la légende de l'arbre du désert que l'artiste a voulu rappe-

[1] Publié par Hucher, *Vitraux du Mans*. C'est le vitrail de la chapelle de la Vierge consacré à l'Enfance de Jésus Christ

[2] *Evang. Nativ. Mariæ et Infant. Salvat.*, cap. xx et xxi. Trad. Brunet.

[3] *Spec. hist.*, lib. VI, cap. xciii.

[4] Voir notamment Honorius d'Autun, *Specul. Eccles. Patrol.*, t. CLXXII, col. 837 (il appelle l'arbre *persicus*), et *Leg. aurea, De Innocent.*, cap. x.

ler. La présence de l'arbre dans plusieurs œuvres d'art de la même époque rend la conjecture très vraisemblable. Il figure dans un vitrail de la cathédrale de Lyon[1], et dans un vitrail de la cathédrale de Tours[2] où la fuite en Égypte est représentée.

Ce sont là les seuls traits apocryphes que le XIIIe siècle semble avoir admis dans la représentation de la fuite en Égypte. On ne trouve alors presque aucune trace de certaines légendes qui devinrent plus tard très populaires et dont les artistes, à partir de la fin du XIVe siècle, et en particulier les miniaturistes, s'inspirèrent souvent[3]. Nous voulons parler de la légende des voleurs et de celle du champ de blé.



Fig. 109. — La Fuite en Égypte (clôture du chœur, Notre-Dame de Paris).

Voici comment un incunable du XVe siècle nous raconte les deux traditions : « Marie et Joseph n'avoient point d'argent et il leur falloit porter leur enfant et fuir en étrange pays et déserts sauvaiges et chemins terribles, où ils trouverent des larrons, dont il en eut un qui leur fit bonne chère, en les renvoyant moult doucement et en leur montrant le chemin, et, dit-on que ce fut le bon larron qui fut sauvé à la Passion de Notre-Seigneur. Ainsi après que Notre-Dame cheminoit ils vont trouver un laboureur qui seminoit du blé. L'enfant Jésus mit la main au sac et jeta son plein poing de blé au chemin; incontinent le blé fut si grand et si meur que s'il eût demeuré un an à croître, et quand les gens d'armes de Hérodes qui quéroient l'enfant pour l'occire vinrent à celui laboureur qui cueilloit son blé, si lui vont demander s'il avoit point vu une femme qui portoit un enfant. « Oui, dit-il,

[1] Dans Cahier, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VIII.

[2] Bourassé et Marchand, *Vitraux de Tours*, pl. VII. A Chartres, portail vieux (chapiteau), l'arbre ne figure pas, mais la Vierge tient à la main une palme.

[3] Voir notamment, Bibl. Nat., ms. latin 1158, Heures du XIVe siècle, et ms. latin 921, Heures du XVe.

quand je semois ce blé. » Lors les meurtriers se pensèrent qu'il ne savoit ce qu'il faisoit, car il avoit près d'un an que celui blé avoit été semé ; si s'en retournèrent en arrière[1]. »

Ces deux épisodes, dont le premier est emprunté aux Évangiles apocryphes[2], et le second à une source que nous n'avons pu découvrir, n'ont pas été accueillis par les compilateurs du XIIIe siècle : on ne les trouve ni dans Vincent de Beauvais, ni dans Jacques de Voragine. Les deux légendes n'étaient sans doute pas inconnues alors, mais elles n'étaient pas encore entrées vraiment dans la littérature et dans l'art. Je n'ai jamais rencontré l'épisode du champ de blé dans nos cathédrales du XIIIe siècle.

Il se montre pour la première fois, si je ne me trompe, parmi les sculptures du XIVe siècle qui décorent le portail sud de la belle église Notre-Dame d'Avioth, dans la Meuse.

Quant à la légende du larron, on ne la rencontre pas dans la période qui va de 1200 à 1350[3].

IV

Les légendes apocryphes qui se rapportent à l'enfance de Jésus-Christ figurent donc en petit nombre dans l'art du XIIIe siècle. Elles apparaissent moins nombreuses encore dans les scènes empruntées à la vie publique du Sauveur. Comment, en effet, oser toucher au texte sacré, dans les passages les plus solennels ? Comment oser attenter à la majesté de l'Évangile ? D'ailleurs ici les Apocryphes devenaient muets.

Cependant, la passion du merveilleux, le goût des combinaisons romanesques étaient bien forts au moyen âge. Si on ne pouvait changer une seule parole, un seul geste du Fils de Dieu, on pouvait au moins faire mille conjectures sur les malades qu'il avait guéris, sur les disciples qui l'avaient approché, sur les

[1] *De quelques miracles que l'Enfant Jésus fit en sa jeunesse* (29 feuillets). Lyon, sans date (Bibl. Nat.).

[2] *Evang. Infant.*, cap. XXIII. Le bon et le mauvais larron sont nommés Titus et Dummachus.

[3] Peut-être pourrait-on reconnaître l'épisode du bon larron dans le vitrail du chevet de la cathédrale de Laon (à droite). La fuite en Égypte y est, en effet, représentée d'une façon insolite. Saint Joseph a l'enfant dans ses bras, la Vierge est sur son âne, et un homme, qui porte un petit baril, conduit l'âne. Cet homme pourrait bien être le bon larron servant de guide à la Sainte Famille. Une plaque émaillée de Limoges, au Musée de Cluny (XIIIe siècle), nous montre une scène analogue.

inconnus auxquels il avait parlé. Là, on pouvait, sans sacrilège, suppléer au silence des Évangiles.

Le moyen âge avait de la peine à admettre que ceux qui avaient vu et entendu Jésus fussent restés des hommes obscurs, et ne fussent pas devenus plus tard des chrétiens illustres et de grands saints. Les Églises de France, notamment, étaient riches en traditions de ce genre : presque toutes voulaient avoir été fondées par un de ceux, si humble fût-il, qui avaient marché dans l'ombre du divin Maître. C'étaient là les titres de noblesse de nos métropoles ecclésiastiques. — Saint Martial, par exemple, qui fonda le siège de Limoges, était le jeune enfant de qui Jésus avait dit : « Si vous n'êtes semblable à cet enfant, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux [1]. » Plus tard, saint Martial avait servi à table le jour de la Cène, et il avait apporté l'eau avec laquelle Jésus avait lavé les pieds des apôtres [2]. Saint Sernin de Toulouse avait tenu la robe de Jésus-Christ pendant que saint Jean le baptisait dans le Jourdain. Saint Restitut, premier évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux, était l'aveugle-né guéri par le Sauveur. Zachée, le publicain qui regardait passer Jésus du haut d'un sycomore, était venu en Gaule chercher la solitude, et avait vécu de longues années sur la montagne sauvage où s'éleva plus tard Notre-Dame de Rocamadour. Enfin, on sait que la Provence se glorifiait d'avoir reçu l'Évangile de la bouche même de Lazare, accompagné de Marie-Madeleine et de Marthe.

On trouve dans l'art quelques traces de ces traditions. Sur un chapiteau roman du Musée de Toulouse qui représente la Cène, un serviteur, qui apporte un plat, a la tête nimbée. C'est évidemment saint Martial. A Tours, un vitrail consacré à saint Martial montre le jeune saint versant l'eau sur les mains de Jésus-Christ et servant à table le Seigneur et les apôtres [3]. Un vitrail de Laon fait également assister saint Martial à la Cène en qualité de serviteur [4].

La plus singulière de ces légendes est sans aucun doute celle qui concerne les époux des noces de Cana. Une tradition très antique, puisqu'on la trouve déjà dans Bède, désignait par leur nom le fiancé et la fiancée dont l'Évangile

[1] Vincent de Beauvais, *Spec. histor.*, lib. VII, cap. XXIV.

[2] Voir Ademarus, *Epistol. de Sancto Martiali. Patrol.*, t. CXLI, col. 95 (XIe siècle). Pseudo-Bonaventure, *Méditat.*, cap. LX. Ludolphe, *Passio Christi*, cap. LIII. La tradition concernant saint Martial fut reçue par l'Église ; je la trouve dans un Lectionnaire manuscrit du XIIe siècle ; Bibl. Sainte-Geneviève, n° 554, f° 69, v°.

[3] Bourassé et Marchand, *Vitraux de Tours*, pl. IV.

[4] Florival et Midoux, *Vitraux de Laon*. M. de Florival s'étonne de la présence d'un treizième apôtre nimbé. Il ne s'agit pas d'un apôtre, mais d'un disciple qui n'est autre que saint Martial.

parle si peu. On disait que l'un était saint Jean et l'autre Marie-Madeleine. On expliquait ainsi, d'une façon ingénieuse, la présence de Jésus et de sa mère à ces noces. La Vierge et son fils avaient été, disait-on, invités par Salomé, sœur de Marie et mère de saint Jean : ils étaient venus en qualité de parents du nouveau marié. On ajoutait d'ailleurs que saint Jean avait abandonné sa femme le jour même de son mariage. Après le repas, le Seigneur lui avait dit : « Laisse là cette épouse et suis-moi. » Et Jean, choisissant la virginité, avait suivi le maître [1].

Cette bizarre tradition ne fut pas inconnue des artistes. On en a la preuve à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. On y observe en effet que le fiancé est nimbé : or, comme dans l'iconographie du moyen âge le nimbe n'est donné qu'aux saints, l'artiste, par cet attribut, désigne clairement saint Jean [2].

Une étude attentive des œuvres d'art de cette époque, et principalement des manuscrits, en offrirait certainement d'autres exemples [3].

V

La légende est absente des autres grandes scènes de l'Evangile. Le respect contenait l'essor de l'imagination.

Il faut arriver à la Passion pour rencontrer encore la légende. Comment eût-il pu en être autrement? Les siècles mystiques, le XIIe et le XIIIe, rêvèrent sans cesse au drame inouï. Cette mort d'un Dieu, ce mystère des mystères, c'est le fond, c'est l'âme même de l'art du moyen âge. La croix, alors, est partout et jusque dans le plan symbolique de la cathédrale. « La vie, dit magnifiquement un docteur, n'est que l'ombre que projette la croix de Jésus-Christ : hors de cette ombre, il n'y a que mort [4]. »

De la Passion infatigablement méditée sont nés ces chefs-d'œuvre : le *Stabat Mater*, les *Méditations* attribuées à saint Bonaventure, la liturgie de la

[1] Honorius d'Autun, *Spec. Eccles.*, col. 834; Vincent de Beauv., *Spec. histor.*, lib. VII, cap. XI; Pseudo-Bonaventure, *Méditat.*, cap. XXI. Sur cette légende voir Molanus, *Traité des Saintes Images*, lib. III, cap. XX.

[2] Le nimbe a été repeint, mais on peut être sûr qu'il n'a pas été imaginé par le restaurateur moderne.

[3] J'en note un dans un manuscrit du XIVe siècle; Bibl. Nat., ms. franç. 1765, f° 6. Un des fiancés seulement est nimbé comme à Notre-Dame.

[4] *De laudib. beatæ Mariæ Virg.*, lib. I, cap. VII.

Semaine Sainte, les poèmes du cycle du saint Graal, l'immense Christ du vitrail de Poitiers mourant sur une croix « rougie de la pourpre royale[1] ».

Toutes ces merveilleuses fleurs sont nées d'une goutte du sang divin, comme ces roses que les vieux maîtres peignent sur le Calvaire.

La Passion fut, à vrai dire, l'unique étude du moyen âge. Saint François d'Assise, en qui le moyen âge s'incarne, poussa l'amour jusqu'à réaliser la Passion en lui, jusqu'à ne plus se distinguer de Jésus-Christ, jusqu'à souffrir de ses plaies. « O Seigneur, s'écrie saint Bernard, qui me consolera de t'avoir vu suspendu à la croix[2]. »

Comment tant d'âmes ardentes se seraient-elles abstenues de rêver sur le texte sacré. La légende, en effet, a fleuri la marge du livre. Il y a, sur la Passion, des détails qui viennent on ne sait d'où : détails émouvants, et non plus puérils, et qu'on sent sortis du cœur même des foules chrétiennes. C'est la Vierge qui arrache le voile de son front pour couvrir la nudité de son fils sur la croix[3] ; ce sont les disciples qui recueillent le sang de Jésus-Christ dans le vase même de la Cène, dans ce vase sacré dont les poètes ont raconté la merveilleuse histoire; c'est le centurion Longin qui recouvre la vue en recevant sur les yeux quelques gouttes du sang divin[4]; c'est le démon perché sur les bras de la croix, comme un oiseau sinistre, attendant l'âme de Jésus au passage pour examiner s'il ne trouvera pas quelque faute en elle, et s'enfuyant confondu[5].

La croix elle-même excitait la curiosité. On désirait connaître sa forme, ses dimensions. On la disait faite de quatre espèces de bois : le cèdre, le cyprès, le palmier, l'olivier : secret merveilleux qu'on se transmettait avec mystère, que les corporations d'ouvriers gardaient avec respect et ne livraient qu'au nouveau compagnon[6]. On voulait encore que l'éclipse de soleil qui se produisit à la mort de Jésus-Christ ait été observée à Athènes par Denys l'Aréopagite. Denys,

[1] Expression de Fortunat *crux ornata regis purpura.*

[2] *Lamentat. in passione Christi. Patrol.*, t. CLXXXIV, col. 769.

[3] Pseudo-Bonaventure, *Medit.*, cap. LXX ; Ludolphe, *Passio Christi*, cap. LXIII.

[4] Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLVI. Ludolphe, *Passio*, cap. XLVI. Le centurion est désigné sous le nom de Longin dans l'*Evang. de Nicodeme*, ch. X.

[5] Vincent de Beauvais, *Spec. hist.* lib. VII, cap. XLIII. Ludolphe, *Passio*, LXIII.

[6] Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. VI, cap. XLII. Ludolphe, *Passio*, LXIII. On trouve, chez les auteurs du moyen âge, le vers mnemotechnique :

Ligna crucis : palmes, cedrus, cupressus, oliva.

On trouve jusque dans notre siècle, chez les compagnons charbonniers, le souvenir de ces anciennes légendes (Simon, *Histoire des compagnonnages*). La tradition des quatre bois de la croix est en contradiction avec celle de l'arbre du Paradis, conservé dans la piscine probatique.

encore païen, s'émut de ce phénomène inexplicable, et éleva un autel « au Dieu inconnu[1] ».

Quelques-unes de ces légendes, qui pénétrèrent si avant dans la conscience populaire, se retrouvent dans l'art.

Le vase de la Cène, le saint Graal, se voit parfois au XII[e] siècle sous les pieds de Jésus crucifié[2]. Un peu plus tard, ce sont les anges eux-mêmes qui recueillent le sang divin. Quelquefois aussi, comme on le voit dans un vitrail d'Angers, le sang de Jésus tombe directement sur la terre en ruisseau. Le sang divin semble vouloir arroser le monde, et, suivant la pensée d'Origène, ruisseler jusqu'aux étoiles. — Les deux modes de représentation sont intéressants. Dans le premier exemple, le calice, qui reçoit le sang du Sauveur, nous rappelle que le sacrifice est éternel, qu'il n'est pas limité dans le temps, puisqu'il doit se renouveler tous les jours. Dans le second exemple, le ruisseau qui descend de la croix nous fait souvenir que le sacrifice est valable pour tout l'univers et n'est pas limité dans l'espace[3].

La légende du centurion Longin guéri au pied de la croix est quelquefois représentée. Pour nous faire comprendre le miracle, l'artiste a eu recours à une mimique expressive. Longin porte la main à ses yeux comme un homme ébloui par la lumière[4].

Quant à la légende des quatre arbres dont la croix fut formée, il n'était pas facile de lui faire prendre une forme artistique. Les peintres verriers l'essayèrent pourtant. Je crois la reconnaître dans un vitrail de la cathédrale de Bourges consacré à la Passion[5]. Le peintre a précisément donné aux bois qui composent la croix quatre couleurs différentes[6]. Il est probable qu'il faut voir là autre chose qu'une coïncidence fortuite.

La légende de saint Denys l'Aréopagite observant l'éclipse n'a guère été représentée avant le XV[e] siècle[7].

[1] Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLIV.

[2] Vitrail de Reims. *Album* de Villard de Honnecourt (XIII[e] siècle).

[3] Les ivoires carolingiens montrent la Terre et la Mer assistant à la mort de Jésus-Christ. — Une œuvre d'orfèvrerie du XIII[e] siècle, le pied de la croix de Saint-Omer, représente les quatre éléments pour signifier qu'ils participèrent à la rédemption.

[4] Bibl. de l'Arsenal, ms. 570, f° 31, v° (XIII[e] siècle). Heures de Metz; et Bibl. Nat., ms. franç. 183, f° 9, v° (XIII[e] siècle).

[5] *Vitraux de Bourges*, pl. V.

[6] Il faut, il est vrai, compter les cales qui soutiennent la croix.

[7] Un vitrail de Bourges (XV[e] siècle) montre saint Denys observant l'éclipse. Dans le compartiment suivant, on voit l'autel élevé au Dieu inconnu.

Mais, entre toutes les légendes qui se groupent autour de la Passion de Jésus-Christ, c'est sans contredit celle de la Descente aux Limbes qui eut la plus belle fortune. C'est aussi la plus grandiose. Nous en connaissons fort bien les origines. On la trouve pour la première fois avec tout son développement dans l'*Évangile de Nicodème*, que Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine, et les autres compilateurs du XIII[e] siècle se sont contentés de transcrire[1]. L'*Évangile de Nicodème* a, au moins dans la seconde partie, un caractère de grandeur qui en fait une des plus belles œuvres de la littérature chrétienne des premiers temps[2].

Ce mystérieux récit aurait été écrit de la main de deux ombres silencieuses, de deux morts, ressuscités le jour où mourut Jésus-Christ, où les tombeaux s'ouvrirent. Ils se nommaient Carinus et Leucius, et ils étaient les fils du vieillard Siméon, qui, jadis, reçut Jésus entre ses bras dans le Temple. Depuis leur résurrection, ils vivaient dans la ville d'Arimathie et priaient nuit et jour. « Quelquefois on entendait leurs cris, mais ils ne parlaient à personne et restaient silencieux comme des morts. » Quand les prêtres apprirent qu'ils étaient ressuscités, ils les firent venir dans le Temple et les conjurèrent de leur expliquer ce mystère. Carnius et Leucius demandèrent du parchemin, et ils écrivirent ce qu'ils avaient vu dans l'autre monde.

Leur récit commence ainsi : « Lorsque nous étions avec tous nos pères au fond des ténèbres de la mort, nous avons été soudain enveloppés d'une lumière dorée comme celle du soleil, et une lueur royale nous a illuminés. Et aussitôt, Adam, le père de tout le genre humain, tressaillit de joie ainsi que les patriarches et les prophètes, et ils dirent : « Cette lumière, c'est l'auteur de la « lumière éternelle, qui nous a promis de nous transmettre une lumière qui « n'aura ni déclin ni terme. » Et tous les justes de l'Ancienne Loi se réjouirent en attendant l'accomplissement de la promesse. Cependant l'Enfer s'inquiétait : le prince du Tartare craignait de voir arriver celui qui avait déjà bravé sa puissance en ressuscitant Lazare. « Lorsque j'ai entendu la force de sa parole, disait-« il, j'ai tremblé. Nous n'avons pu retenir ce Lazare ; mais, nous échappant « avec la vitesse de l'aigle, il est sorti d'entre nous. »

« Comme il parlait ainsi, il se fit une voix comme celle des tonnerres, comme

[1] Vincent de Beauvais, *Spect. hist.*, lib. VII, cap. LVI. *Leg. aurea*, cap. LIV.

[2] Suivant Tischendorf, l'*Évangile de Nicodème* pourrait remonter jusqu'au II[e] siècle.

le bruit de l'ouragan : « Princes, enlevez vos portes, et élevez-vous, portes éter-« nelles, et le Roi de gloire entrera... » Et le prince de l'Enfer dit à ses ministres impies : « Fermez les portes d'airain et poussez les verrous de fer, et résistez vaillamment. »

« De nouveau il se fit une voix comme celle des tonnerres, disant : « Princes, « enlevez vos portes, et élevez-vous, portes éternelles, et le Roi de gloire « entrera... » Et le Seigneur de majesté survint sous la forme d'un homme, et il illumina les ténèbres éternelles, et il rompit les liens, et sa vertu invincible nous visita, nous qui étions assis dans les profondeurs des ténèbres des fautes, et dans l'ombre de la mort des péchés. »

« Le prince du Tartare, la Mort, et toutes les légions infernales sont saisis d'épouvante : « Qui es-tu? » crient-ils à Jésus, « D'où viens-tu? » Mais Jésus ne daigne pas répondre.

« Alors, le Roi de gloire, écrasant dans sa majesté la Mort sous ses pieds, et saisissant Satan, priva l'Enfer de toute sa puissance, et amena Adam à la clarté de la lumière. Et le Seigneur dit : « Venez à moi, tous mes Saints qui « étiez mon image et ma ressemblance. »

« Et tous les saints réunis dans la main de Dieu chantèrent ses louanges. David, Abacuc, tous les prophètes, récitaient des pages de leurs anciens chants où ils annonçaient en paroles mystérieuses ce qui s'accomplissait en ce jour. Et tous, guidés par l'archange saint Michel, entrèrent dans le Paradis où les attendaient Hénoch et Élie, les deux justes qui ne furent pas soumis à la mort, et le bon larron, qui portait sur les épaules le signe de la croix. »

Tel fut le récit qu'écrivirent sur le parchemin Carinus et Leucius. Quand leur œuvre fut terminée, ils la remirent entre les mains de Nicodème et de Joseph. « Et tout d'un coup ils furent transfigurés, et ils parurent couverts de vêtements d'une blancheur éblouissante, et on ne les vit plus[1]. »

Cette vieille épopée chrétienne, digne de Milton et de Dante, semble être une magnifique paraphrase du verset d'Isaïe : « O Mort, où est ta victoire? O Mort, où est ton aiguillon[2]? » Bien que l'œuvre fût notoirement apocryphe, elle ren-

[1] *Évang. de Nicod.* Traduct. Brunet

[2] On admettait d'ailleurs que saint Paul avait déjà fait allusion à la descente aux Enfers dans un passage de ses Épîtres (Ad Coloss., II, 9) : « Expolians principatus et potestates (scilicet infernales). » Voir *Specul. histor.*, lib. VII, cap. XLIX.

fermait de telles beautés que les Pères et les docteurs ne se montrèrent jamais sévères pour elle. Ils y trouvèrent souvent de belles inspirations[1].

Les artistes les imitèrent. La descente aux limbes, telle que le XIIIe siècle la conçut, est une traduction presque littérale de l'*Évangile de Nicodème*. Jésus s'avance comme un triomphateur. Il porte à la main la croix de victoire, à laquelle le XIVe siècle attachera une oriflamme blanche, comme une bannière à la lance d'un chevalier. Il marche sur les portes arrachées de leurs gonds qui, en tombant, ont écrasé la Mort et Satan. L'Enfer s'ouvre devant lui : c'est une gueule de monstre, la gueule béante du Léviathan biblique qui semble prête à le dévorer[2]. Mais Jésus plante le bout de sa croix dans la mâchoire menaçante et tend la main à Adam[3]. Derrière Adam, les Trecentistes italiens représentent parfois les patriarches et tous les saints de l'Ancienne Loi[4]. Nos peintres verriers, plus synthétiques, se contentent de nous montrer Adam et Ève, nus tous les deux, et comme revêtus d'une innocence nouvelle[5].

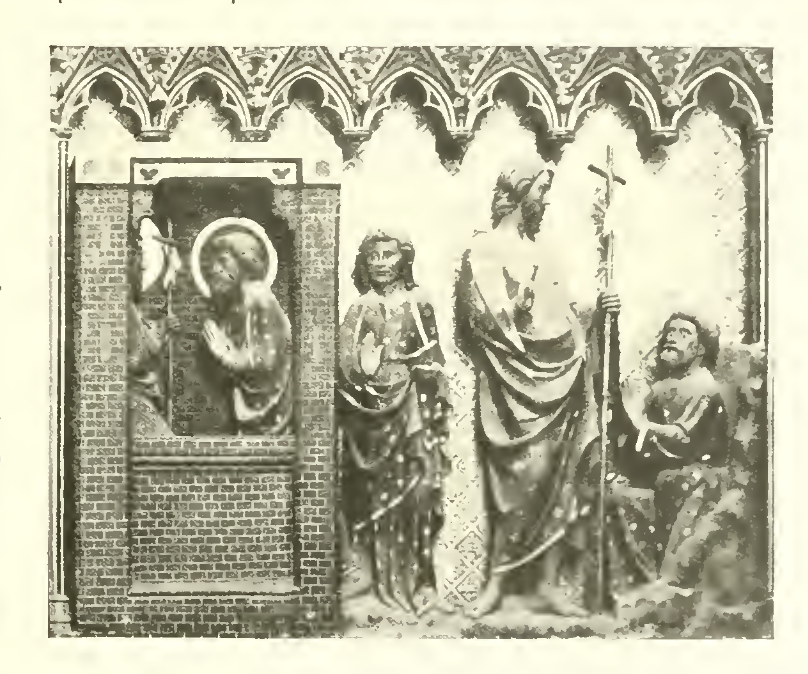


Fig. 110. — Double apparition de Jésus-Christ à saint Pierre (clôture du chœur, Notre-Dame de Paris).

[1] La légende entra même dans la littérature de langue vulgaire. Elle se trouve dans les manuscrits français de la Passion (P. Meyer, *Romania*, 1877, p. 226) ; elle donna lieu aussi à des poèmes séparés (P. Meyer, *Romania*, 1887, p. 51).

[2] Nous dirons d'où vient cette gueule de monstre (ci-dessous, livre IV, chap. VI, *le Jugement dernier*).

[3] Les exemples sont trop nombreux pour que nous puissions les énumérer. Citons seulement un vitrail de Bourges (*Vitraux de Bourges*, pl. V) et un vitrail de Tours (*Vitraux de Tours*, pl. VIII).

[4] Par exemple à la Chapelle des Espagnols à Santa-Maria Novella.

[5] A côté d'Adam et d'Ève on voit quelquefois un ou deux personnages sans attributs. Les démons assistent généralement à la victoire de Jésus-Christ. Au tympan de Saint-Yved de Braisne (aujourd'hui au Musée de Soissons), le démon a une chaîne au cou, aux pieds et aux mains. Reproduit dans Fleury, *Antiquités de l'Aisne*, t. IV, p. 73.

Là ne s'arrêtent pas les emprunts faits par les artistes du XIIIe siècle aux Apocryphes. Ils connurent quelques-unes des légendes relatives aux apparitions de Jésus-Christ après sa mort. On ne rencontre pas encore au XIIIe siècle, il est vrai, la fameuse apparition de Jésus à sa mère, le matin de Pâques, que les vitraux et les miniatures de la Renaissance nous montrent si fréquemment. Cette apparition de Jésus à Marie figurait peut-être à Notre-Dame de Paris dans la partie de la clôture du chœur qui a été détruite. Car il est visible que l'artiste avait entrepris de représenter toutes les apparitions de Jésus-Christ, authentiques ou légendaires, en suivant pas à pas la *Légende Dorée*, qui n'oublie pas l'apparition de Jésus à sa mère[1]. — Cette même clôture d'ailleurs nous montre l'apparition apocryphe de Jésus à saint Pierre (fig. 110). On disait que saint Pierre, après la mort du maître, s'était réfugié dans une caverne de la montagne. Là, il pleurait sur la mort du Seigneur et sur sa propre lâcheté, quand Jésus ressuscité vint se montrer à lui et le consoler. A Notre-Dame de Paris, un rocher en forme de grotte, d'où saint Pierre émerge, rappelle la légende[2].

Voilà à peu près toutes les circonstances apocryphes que les artistes insérerent dans l'histoire de l'Enfance, de la Vie publique, de la Passion et de la Résurrection de Jésus-Christ.

VI

Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que des légendes écrites qui passerent pendant des siècles de livre en livre, et que les artistes se transmirent avec la même fidélité.

Mais n'y eut-il pas d'autres légendes? N'y eut-il pas une tradition orale sur les principaux événements de la vie de Jésus-Christ qui n'a pas laissé de trace

[1] *Leg. aurea. De resurrectione*, cap. LIV. Comparer l'ordre des apparitions dans la *Légende dorée* et à Notre-Dame de Paris : on verra qu'il est le même. Nous avons expliqué plus haut (livre IV, ch. II) que les bas-reliefs de Paris étaient en rapport avec la liturgie de la semaine qui suit Pâques.

[2] *Leg. aurea. Ibid.* — A Notre-Dame de Paris, à côté de la scène de l'apparition de Jésus à saint Pierre dans la grotte, on en voit une autre qui semble singulière (fig. 110). Jean et Pierre sont arrivés au tombeau. Pierre entre le premier et il aperçoit Jésus ressuscité dans le tombeau. On ne peut comprendre cette scène que le texte de la *Légende dorée* à la main. Jacques de Voragine dit en effet : « Il apparut à Pierre mais on ne sait ni où, ni quand. Ce fut peut-être quand il revint du sépulcre avec Jean...; *ou bien ce fut quand, tout seul, Pierre entra dans le tombeau;* ou bien ce fut dans la grotte qu'on appelle aujourd'hui Gallicantus. » On voit que l'artiste, écartant la première hypothèse, s'est arrêté aux deux autres entre lesquelles il n'a pas voulu choisir.

dans les livres ? — On serait tenté de le croire quand on étudie de près certaines œuvres d'art du moyen âge. Qu'on examine, par exemple, les principales représentations de la Cène que le XIIe et le XIIIe siècle nous ont laissées. On voit presque toujours Jésus-Christ et tous les apôtres assis d'un côté de la table, tandis que Judas est seul de l'autre. Devant le Maître est un plat qui contient un poisson[1]. Le thème est si scrupuleusement respecté par trois ou quatre générations d'artistes, il est reproduit avec une telle fidélité dans les œuvres d'art les plus diverses, qu'on peut se demander s'il n'y a pas là quelque légende populaire dont le souvenir s'est perdu.



Phot. Martin-Sabon

Fig. 111. — Adoration des Mages. Les Mages couchés dans le même lit (tympan de Chartres, portail du nord).

On peut dire que la même question se pose à chaque instant lorsque l'on observe avec attention les œuvres d'art du moyen âge. Pourquoi, pendant au moins deux siècles, les rois Mages sont-ils représentés couchés tous les trois dans le même lit, enveloppés dans la même couverture, au moment où l'ange vient les avertir de ne pas retourner vers Hérode ? Depuis le vieux chapiteau du cloître Saint-Trophime, à Arles, jusqu'au vitrail de Lyon[2], jusqu'au vitrail du Mans[3], jusqu'au tympan du portail nord de la cathédrale de Chartres (fig. 111) et au beau bas-relief de l'ancien jubé (fig. 112), on suit ce curieux motif à la trace. — Pourquoi Jésus-Christ est-il attaché à la croix par quatre clous jusqu'à la fin du XIIe siècle, et par trois seulement à partir du XIIIe ? — Les textes sont muets. Si ce sont là des légendes, elles ont disparu tout entières.

En réalité, il ne s'agit plus ici de légendes populaires, mais de simples traditions d'atelier.

Quelques-unes de ces formules remontent très haut : peut-être ont-elles été imaginées aux premiers siècles du christianisme dans quelque couvent de Syrie, d'Égypte ou de Constantinople. Mais d'autres sont beaucoup plus récentes.

[1] Citons quelques exemples. La Cène est ainsi représentée dans les vitraux de Bourges, de Laon, de Tours, consacrés à la Passion. Dans les manuscrits, même formule : Bibl. Nat., ms. latin 1077 (XIIIe siècle) et Nouv. acq. lat. 1392 (XIVe siècle). — Même chose sur un cuivre doré et repoussé, originaire de Limoges, aujourd'hui au musée de Cluny (XIIIe siècle).

[2] *Vitraux de Bourges*, étude VIII.

[3] Hucher, *Vitraux du Mans*, pl. VI.

Quand on étudie l'art du XII[e] et du XIII[e] siècle, on en voit naître quelques-unes sous ses yeux.

Donnons-en un exemple. Vers 1200, on remarque encore quelque incertitude dans la scène de l'Adoration des Mages, mais bientôt une formule s'impose aux artistes. Le premier des rois Mages, le vieillard, est à genoux (fig. 113). Il vient de quitter sa couronne, et il présente son offrande à Jésus. Le second, l'homme



Phot. Martin Sabon.

Fig. 112. — Les Mages couchés sur le même lit (fragment du jubé de Chartres).

d'âge mûr, est debout à côté de lui : il a la couronne sur la tête et d'une main tient un vase. Mais au lieu de diriger ses regards vers l'enfant, il tourne la tête du côté du roi Mage qui le suit, et, de l'autre main, il lui montre l'étoile qui vient de s'arrêter au-dessus de l'étable. Le dernier roi, jeune homme imberbe, est aussi debout et couronné. Il porte de la main droite le vase aux offrandes et semble attentif aux paroles de son compagnon. Cette formule pittoresque est très heureuse puisqu'elle introduit du mouvement et une sorte de petit drame dans une scène hiératique [1].

Le type de l'adoration des Mages, trouvé un peu avant 1200, fut désormais

[1] Cette formule qu'on voit poindre à la façade de Saint-Trophime d'Arles apparaît au tympan de Saint-Gilles à une date qui ne doit pas être très antérieure à 1200. Mais, au début du XIII[e] siècle, le sculpteur du portail de gauche de la façade de Laon ne s'y conforme pas encore absolument : il faut arriver au portail septentrional de Chartres (fig. 111) pour trouver la formule parfaitement établie.

consacré[1]. Les artistes lui demeurèrent fidèles pendant longtemps : bas-reliefs, vitraux, miniatures, nous le montrent sans une variante non seulement pendant le XIIIe siècle, mais pendant la plus grande partie du XIVe[2]. De la France, la nouvelle formule s'étendit à l'Europe presque tout entière : elle rayonna aussi loin que notre art gothique.

Nous devons aux artistes du XIIIe siècle plusieurs innovations du même genre. Tout en restant profondément respectueux de la tradition, ils se sont efforcés d'introduire la vie dans l'art encore immobile du XIIe siècle. Un geste heureux leur suffit. Au XIIe siècle, par exemple, dans la fuite en Égypte, Joseph tient l'âne par la bride et marche droit devant lui en portant ses hardes sur son épaule au bout d'un bâton. Au XIIIe siècle, rien n'est changé, sinon que Joseph détourne la tête et jette un regard de sollicitude sur la mère et l'enfant[3] (fig. 109).



Fig. 113. — L'Adoration des Mages.
(B. N., ms. lat. 17326, seconde moitié du XIIIe siècle.)

Dans la scène de la Visitation, Élisabeth et Marie ne sont plus immobiles l'une en face de l'autre. Au XIIIe siècle, Élisabeth met doucement la main sur la poitrine de Marie et s'émerveille de sentir son sein gonflé[4] (fig. 114).

[1] Les artistes qui inventèrent cette nouvelle forme de l'adoration des Mages s'inspirèrent du drame liturgique. C'est du drame liturgique du XIIe siècle que vient le geste si caractéristique du roi Mage qui lève le bras pour montrer l'étoile. Dans le drame des Mages de Limoges, on lit cette indication scénique : « Unus eorum elevat manum ostendentem stellam », et dans celui de Besançon : « Rex ostendens stellam aliis. » Le geste du vieillard qui s'agenouille est également indiqué dans le drame de Laon : « Accedunt magi et genuflexo primus dicit... » Voir sur ce sujet Kehrer, *op. cit.*, t. I, p. 55 et suiv.

[2] Voici quelques exemples. Sculpture : clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (fig. 107). Vitraux : Sens (abside) (*Vitraux de Bourges*, études XV et XVI), Tours (Bourassé et Marchand, pl. VII). Ivoires, au Louvre A 34, A 35, A 40, 51, 54 (Diptyques du XIVe et du commencement du XVe siècle). Au musée de Cluny, n° 1074 (XIVe siècle), n° 522 (XIVe siècle), n° 1077 (XIVe siècle). Manuscrits, Bibl. Nat., mss latins 10434 (XIIIe siècle), 1328 (XIIIe siècle), 1077 (XIIIe siècle), 1394 (XIVe siècle); Sainte-Geneviève, n° 102, f° 129, v° (XIIIe siècle), n° 103, f° 18, v° (XIVe siècle), n° 1130, f° 175 (XIVe siècle). Arsenal, n° 280 (XIIIe siècle), 279 (XIIIe siècle), 595 (XIVe siècle), 572 (fin du XIVe ou commencement du XVe). Le type commence à se déformer dans ce dernier manuscrit. C'est le plus jeune des rois Mages qui montre l'étoile.

[3] Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (première partie du XIVe siècle). Vitraux de Lyon (*Vitraux de Bourges*, étude XIII), Châlons-sur-Marne (*Ibid.*, pl. XII), Sens (*Ibid.*, études XV et XVI). — Manuscrits, Bibl. Nat., mss latins 1077 (XIIIe siècle), 1394 (XIVe siècle), franç. 1765 (XIVe siècle). Arsenal 288 (XIVe siècle), 595 (XIVe siècle).

[4] Tours, vitrail (*Vitraux de Tours*), pl. VII. Manuscrits, Bibl. Nat., mss latins 1328 (XIIIe siècle), 1394 (XIVe siècle). Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris (XIVe siècle).

Ces innovations si discrètes et si touchantes furent accueillies avec faveur par tous les artistes. Elles donnent à l'art du XIIIe siècle un caractère nouveau.

Ainsi, les détails ingénieux ou émouvants qui apparaissent alors dans l'art ne sont empruntés ni à des légendes écrites, ni à des traditions orales : imaginés par des artistes inconnus, ils se transmirent dans les ateliers pendant plus d'un siècle.

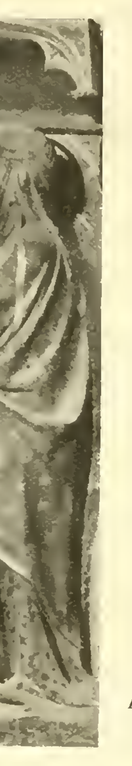


Fig. 114. — La Visitation (clôture du chœur, Notre-Dame de Paris).

On peut se demander si toutes ces règles ne furent pas mises par écrit, et ne formèrent pas une sorte de *Somme* que tout artiste était tenu de connaître. — L'extraordinaire ressemblance qui se remarque entre des œuvres d'art exécutées pour des cathédrales souvent fort éloignées les unes des autres, pourrait le faire croire. Dans les chantiers de nos églises, dans les ateliers permanents que les Italiens appellent « opera del duomo », on se transmettait sans doute de génération en génération un manuel d'iconographie, un *Guide* des peintres et des sculpteurs. Un pareil traité devait ressembler au livre du moine Denys que Didron découvrit au Mont Athos. Le fameux *Guide de la peinture*, écrit par un moine grec, ne date, il est vrai, que du XVIIIe siècle, mais les plus anciennes traditions s'y perpétuent. Rien ne change dans l'Orient immobile. Aujourd'hui les peintres de l'Athos, qui décorent leurs chapelles neuves en observant les règles que leur a transmises le moine Denys, peignent exactement comme leurs prédécesseurs du moyen âge. C'est par un livre de ce genre que durent se maintenir chez nous les règles de l'iconographie et l'unité de l'art religieux pendant la longue période que nous étudions.

Ce livre nous ne l'avons pas, mais en étudiant de près les œuvres d'art du XIIIe siècle, nous pourrions presque le refaire. Après avoir comparé un certain nombre de bas-reliefs, de vitraux, de miniatures, il ne serait pas très difficile d'en rédiger les principaux chapitres. Voici, pour prendre un exemple, comment on peut imaginer que le *Guide* décrivait la sortie du tombeau : « Le tombeau

ouvert. Jésus debout met la jambe droite[1] hors du tombeau. Il bénit de la main droite et tient de la main gauche la croix triomphale à longue hampe. Deux anges se tiennent à droite et à gauche, l'un portant un flambeau, l'autre un encensoir[2]. Au-dessous du tombeau, dans une arcature trilobée, trois soldats de petite taille sont représentés endormis[3]. » Voilà comment, pendant près de cent cinquante ans, fut représentée la sortie du tombeau.

Si nous possédions un *Corpus* des vitraux et des miniatures du XIIIe siècle, nous pourrions faire mille curieuses remarques du même genre. Nous pourrions retrouver tous les canons de l'art du moyen âge, et rédiger presque à coup sûr les chapitres du *Guide de la peinture* du XIIIe siècle.

La tradition écrite, on le voit, n'explique pas tout l'art du moyen âge : il faut tenir le plus grand compte de ce qu'on pourrait appeler la tradition artistique. Il faut se garder de vouloir retrouver des légendes apocryphes où il n'y a que de simples formules d'atelier. Ces libertés, d'ailleurs, se réduisent à peu de chose. Dans un siècle respectueux comme le XIIIe, on ne s'écarte guère des Livres saints ou des légendes tolérées par l'Église. Un geste, un regard, une attitude, telle fut la part d'invention de nos graves artistes. Ils exprimaient sobrement, en restant fidèles aux règles, aux antiques traditions, l'émotion qu'ils ressentaient à la lecture de l'Évangile.

VII

Aucun des personnages du Nouveau Testament ne doit plus à la légende que la Vierge. L'Évangile, qui la laisse à peine entrevoir, qui lui fait prononcer de rares paroles, sembla de bonne heure insuffisant. On voulut connaître sa famille, son enfance, les circonstances de son mariage, ses dernières années, sa mort. Ainsi naquirent, aux premiers siècles, les récits apocryphes qui charmèrent le moyen âge. La figure de la Vierge apparaît sur un fond de légendes, comme dans les tableaux des vieux maîtres allemands elle se détache sur une haie de roses.

[1] Plus rarement la jambe gauche.

[2] Parfois ils ont chacun un flambeau.

[3] Voici quelques exemples : Vitrail de Bourges (Cahier, pl. I), vitrail du Mans (Hucher), Saint-Géreon de Cologne (Cahier, *Vitr. de Bourges*, étude XII). Manuscrits : Bibl. Nat., n. acq. lat. 1392 (XIIIe siècle); Bibl. Sainte-Geneviève, 102 (XIIIe siècle), f° 255. Arsenal, 570 (XIIIe siècle), f° 31, v°.

Dans nos églises, les récits apocryphes de la vie et de la mort de Marie se voient partout. C'est un fait curieux qu'au XIIIe siècle la légende ou l'histoire de la Vierge soient sculptées aux portails de toutes nos cathédrales. Qu'elle ait cette place d'honneur dans celles qui lui sont consacrées, à Notre-Dame de Paris, de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Laon, de Senlis, rien d'étonnant à cela; mais ce qui est plus surprenant, c'est de voir qu'à Saint-Étienne de Bourges, à Saint-Étienne de Sens et de Meaux, à Saint-Jean de Lyon, elle ait également son portail[1]. Elle qui se montrait rarement dans les vieilles églises romanes, qui laissait à son fils et aux apôtres les portails d'Arles, de Moissac, de Vézelay, d'Autun, elle est maintenant partout. Dans nos cathédrales, à partir du XIIIe siècle, se trouve non loin de l'autel, dans l'axe de l'église, une belle et profonde chapelle qui lui est consacrée. On devine qu'elle a aussi une place d'honneur dans les âmes.



Fig. 115. — La Vierge du portail Sainte-Anne (Notre-Dame de Paris).

Le culte de la Vierge, qui grandit au XIIe siècle, s'épanouit au XIIIe. Les cloches de la chrétienté commencent à sonner l'Angélus[2]. On récite tous les jours l'office de la Vierge[3]. Nos plus belles cathédrales s'élèvent sous son vocable. La pensée chrétienne, méditant depuis des siècles sur le mystère d'une Vierge élue de Dieu, entrevoit alors l'idée de la Conception immaculée, et la mystique église de Lyon, dès le XIIe, en célèbre la fête. Les moines, toujours occupés de la Vierge dans leur solitude, exaltent ses perfections : plus d'un eût mérité le titre de Doctor Marianus qu'on donna au solitaire d'Écosse. Les ordres nouveaux, les Franciscains, les Dominicains, vrais chevaliers de la Vierge, répandent son culte dans le peuple.

[1] MM. Guigue et Bégule (*Cathédrale de Lyon*, p. 72) conjecturent très justement, d'après des contours encore visibles, qu'un des portraits mutilés de la cathédrale de Lyon était consacré à la Vierge.

[2] L'Angélus du matin seulement, et dans les dernières années du XIIIe siècle. Voir Vacant et Manjenot, *Dictionn. de théologie catholique*, article : Angélus.

[3] Sur l'Office quotidien de la Vierge, qui est d'origine monastique, voir Batiffol, *Hist. du bréviaire romain*, Paris, 1894, in-12, p. 162.

Il faut lire les *Sermons* de saint Bernard, le *De Laudibus beatæ Mariæ*[1] et le *Speculum beatæ Mariæ*[2], pour se faire une idée juste des sentiments que le XIIe et le XIIIe siècle professaient pour la Vierge. Saint Bernard, qui commenta si longuement le *Cantique des Cantiques*, en applique à Marie toutes les métaphores[3]. Il la pare de tous les noms gracieux ou mystérieux qu'il rencontre dans la Bible. Elle est le buisson, l'arche, l'étoile, la tige fleurie, la toison, la chambre nuptiale, la porte, le jardin, l'aurore, l'échelle de Jacob[4]. Il nous la montre dans l'Ancien Testament, annoncée à toutes ses pages[5].

L'auteur du *Speculum beatæ Mariæ* commente l'*Ave Maria* en un volume. Chaque mot est un profond mystère qu'il dévoile. Dans ce livre singulier, la scolastique, les mauvaises étymologies[6] n'arrivent pas à étouffer la poésie. Souvent le théologien devient un poète lyrique et développe de belles métaphores. Marie, dit-il, est l'aurore qui a précédé en ce monde et qui a annoncé le soleil de justice. Elle apparaît à la fin de la longue nuit des anciens jours. Comme

[1] Attribué sans raison à Albert le Grand.

[2] Attribué, sans preuves également, à saint Bonaventure

[3] Tout le moyen âge d'ailleurs vit en Marie la fiancée du Cantique des Cantiques. Voir Honor. d'Autun, *Sigillum beatæ Mariæ*, *Patrol*., t. CLXXII; Guibert de Nogent, *Liber de Laudibus beatæ Mariæ*. *Patrol*., t. CLVI; P. Comestor, *Sermon sur l'Assomption*. *Patrol*., t. CXCVIII; Alain de Lille, *Elucidat. in Cantic. Cantic*. *Patrol*., t. CCX. Enfin, le jour de la Nativité (parfois le jour de l'Assomption) de la Vierge, on lisait le Cantique des Cantiques. Ex. : Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 108, fo 223 (Lectionnaire du XIIIe siècle); no 131, fo 186 (Lectionnaire du XIIIe siècle); no 124, fo 125, vo (Lectionnaire du XIIe-XIIIe siècle); no 125, fo 148 (Lectionnaire du XIIIe siècle).

[4] Saint Bernard. *Patrol*., t. CLXXXIV, col. 1017. Gautier de Coinci semble se souvenir de saint Bernard quand il écrit dans le Prologue de ses *Miracles de Notre-Dame* (Éd. Poquet, Paris, 1857) :

Elle est la fleur, elle est la rose
En cui habite, en cui repose
Et jour et nuit Sainz Esperiz.

. . . .

C'est la douceur, c'est la rousée
Dont toute riens est arousée:
C'est la dame, c'est la pucèle.

. . . . . .

C'est la fontaine, c'est le doiz
Dont sourt et viens miséricorde,
C'est le tuyau, c'est le conduiz.
Par ou tout bien est aconduiz:
C'est la royne des archanges,
C'est la pucele à cui li anges
Le haut salu dist et porta

[5] La *Biblia Mariana* attribuée à Albert le Grand suit également Marie à travers l'Ancien Testament

[6] *Ave* pour lui vient de *a* privatif et de *væ* qui signifie malheur. Marie entendit trois fois *ave* pour que les trois malédictions (væ ! væ ! væ !) que profère l'aigle de l'Apocalypse soient effacées (*Spec. Beatæ Mariæ*, lectio II, *Œuvres* de saint Bonaventure. Édit. de Mayence, 1609, t. VI). Même doctrine dans le *De laudib. beat. Mariæ* attribué à Albert le Grand.

l'aurore nous achemine de la nuit profonde à la pleine lumière, Marie nous



Fig. 116. — Vitrail de Chartres (Notre-Dame de la belle verrière).
(Commencement du XIIIe siècle.)

conduit du péché à la grâce. Elle est l'intermédiaire entre l'homme et Dieu.

« Marie, s'écrie-t-il, est notre aurore : imitons les ouvriers qui partent au lever du jour, et travaillons quand se lève notre aurore[1]. »

Le *De Laudibus beatæ Mariæ* sent davantage l'école[2]. Dans cette longue *Somme* en douze livres, l'auteur passe en revue toutes les vertus de Marie et tous ses noms symboliques. Les divisions tripartites, quadripartites abondent.



Fig. 117. — La Vierge (vitrail de Laon).
(D'après MM. de Florival et Midoux.)

Mais bien souvent le grave docteur s'émeut : il s'attendrit sur l'humilité de Marie. C'est cette humilité, dit-il, qui fit violence à Dieu, qui attira le Seigneur du ciel sur la terre[3].

Dans tous ces livres composés à la gloire de la Vierge, l'idée qui revient le plus souvent peut-être c'est que Marie est *reine*. Marie, dit le *Speculum beatæ*

[1] *Spec. beatæ Mariæ*, lect. XI.

[2] *De Laudib. beatæ Mariæ :* Dans les œuvres d'Albert le Grand, Lyon, 1651, t. XX.

[3] *De Laudib. beatæ Mariæ*, lib. I, cap. v.

Mariæ est à la fois reine du ciel, où elle trône au milieu des anges, la reine de la terre, où elle manifeste fréquemment sa puissance, enfin la reine des enfers, où elle a tout pouvoir sur les démons [1]. Il la compare ailleurs à une reine qui entre dans son palais avec un roi [2].



Fig. 118. — La Vierge (Notre-Dame de Paris).

Parmi tant d'idées, de sentiments qui se groupèrent alors autour de la Vierge, l'idée de royauté fut celle que les artistes comprirent le mieux et exprimèrent le plus fortement. La Vierge du xiie siècle et du commencement du xiiie est une reine. Au portail occidental de Chartres, à la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris [3] (fig. 115), elle apparaît assise sur son trône avec une solennité royale. Elle a la couronne sur le front, le sceptre fleuri à la main, et elle soutient l'enfant qui repose sur ses genoux. Telle elle se montre aussi dans le vitrail de Chartres qu'on appelle « la belle verrière » (fig. 116) et dans un beau vitrail de Laon [4] (fig. 117). Il semble que nos vieux artistes aient voulu réaliser la parole des docteurs : « Marie est le trône de Salomon [5]. » Jésus enfant repose en effet sur elle comme sur un trône [6]. Marie est une reine qui porte le roi du monde. A aucune époque les artistes ne surent donner autant de grandeur à l'image de la mère de Dieu.

A la fin du xiiie siècle, au seuil du xive, cette Vierge des théologiens, majestueuse comme une pure idée, parut trop loin de l'homme. Tant de miracles que le xiie siècle lui attribuait, tant d'apparitions où elle

[1] *Spec. beatæ Mariæ*, lect. III.

[2] *Ibid.*, lect. XIII ; voir aussi *De laudib. beatæ Mariæ*, lib. V, cap. xii. Ne pas oublier non plus la fameuse antienne : Salve *Regina*, qui date peut-être de la fin du xie siècle.

[3] Les deux tympans sont de la même école.

[4] Florival et Midoux, *Vitraux de Laon*, pl. I.

[5] *De laudib. beatæ Mariæ*, lib. X, cap. ii.

[6] C'est ce qui se voit nettement au portail Sainte-Anne et dans le vitrail de Chartres. Dans le vitrail de Laon, qui est d'une époque un peu postérieure, l'attitude est déjà moins solennelle.

s'était montrée au pécheur miséricordieuse, souriante, avaient fini par la rapprocher de nous. C'est alors que les artistes, fidèles interprètes des sentiments du peuple, conçurent la Vierge rayonnante d'orgueil maternel du portail nord de Notre-Dame de Paris (fig. 118), et la Vierge dorée d'Amiens. La Vierge d'Amiens est une svelte jeune fille qui porte légèrement l'enfant et le contemple avec un gracieux sourire (fig. 119). Des anges soutiennent son nimbe, et sa haute couronne semble bien lourde pour sa jeune tête. La Vierge est devenue une femme, une mère.



Fig. 119. — La Vierge dorée d'Amiens.

Au milieu du XIVe siècle, le groupe de la Vierge et de l'enfant, si solennel un siècle auparavant, n'aura plus rien que d'intime. Les idées théologiques que représente la Vierge deviennent de plus en plus inaccessibles aux artistes. Ils ont beau, comme autrefois, entendre réciter à l'Office de Notre-Dame « que le Dieu infini a voulu s'unir à une Vierge, et qu'elle a porté dans son sein celui que le monde ne peut contenir », ils ne savent plus refaire les Vierges surhumaines du passé, ils se contentent de représenter une mère qui sourit à son enfant [1].

Bientôt ils rendront la Vierge plus humaine encore par la douleur. Mais la « Mater dolorosa » qui a inspiré à l'art du XVe siècle tant de chefs-d'œuvre, cette vierge vieillie avant l'âge qui pleure sur le front sanglant de son fils, n'appartient pas aux siècles que nous étudions. L'art s'est trouvé ici un peu en

[1] Voir sur ce sujet : *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 145 et suiv.

retard sur la littérature. On chantait déjà depuis longtemps le *Stabat mater*, on célébrait les sept douleurs de Notre Dame, on répétait avec les docteurs qu'elle était le « martyr des martyrs[1] » — et les artistes n'avaient pas encore osé exprimer cette douleur. C'est à peine si on aperçoit çà et là, sur un vitrail, une épée symbolique plantée dans le cœur de Marie au pied de la croix[2], ou encore, comme sur les ivoires sculptés, une lance qui va du côté de Jésus au cœur de sa mère[3].

Si les artistes se sont affranchis d'assez bonne heure des idées des théologiens, ils sont en revanche toujours restés fidèles aux légendes. C'est aux Apocryphes qu'ils empruntèrent presque tous les épisodes de la vie de Marie. Il importe de montrer quels livres, quelles traditions les inspirèrent.

Les artistes du XIIIe siècle n'eurent pas l'idée de représenter, comme ceux de la Renaissance, la Vierge avant qu'elle soit née. Le XIIIe siècle le cède ici au XVe. C'est à la fin du moyen âge qu'on vit apparaître sur les vitraux, les tapisseries, ou dans les livres d'Heures, la jeune fille aux longs cheveux qu'entourent la rose, l'étoile, le miroir, la fontaine, le jardin fermé. La Vierge ici n'existe pas encore; pur concept, elle est antérieure à tous les temps, elle est la pensée éternelle de Dieu. Une si haute idée, et si bien faite pour inspirer les artistes contemporains de saint Bonaventure ou de Dante, leur fut pourtant inconnue. On lisait cependant déjà à l'Office de la Vierge le verset biblique : « J'ai été créée dès le commencement et avant les siècles[4]. »

Les artistes du XIIIe siècle ne remontèrent pas non plus dans la généalogie de la Vierge jusqu'au père et à la mère de sainte Anne. Ils ne racontèrent pas l'étrange histoire de saint Fanuel, ni celle de la mère de sainte Anne qui conçut sa fille en respirant une rose[5]. Ils ne remontèrent pas plus haut que sainte Anne, dont ils représentèrent parfois, conformément à la légende, les trois époux et les trois filles[6]. Mais de semblables représentations, fréquentes au

[1] *De Laudib. beatæ Mariæ*, lib. III, cap. XII.

[2] Vitrail de Fribourg en Brisgau (*Vitraux de Bourges*, Étude XII).

[3] Sur les représentations de la Vierge de douleur voir *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 118 et suiv.

[4] « Ab initio et ante saecula creata sum. » Bibl. de l'Arsenal, mss 106 et 107 (XIVe siècle).

[5] Wace, dans son poème de la Conception, raconte cette singulière histoire de Fanuel. Voir sur ce sujet Meyer, *Romania* P. 1877, p. 235. Voir aussi Douhaire, *Cours sur les Apocryphes*, dans l'*Université catholique*, t. IV et V.

[6] Sur les trois époux, Joachim, Cléophas, Salomé, qu'Anne épousa successivement sur l'ordre d'un ange et dont elle eut trois filles, les trois Marie, et sur la postérité de ces trois filles, mères de Jésus-Christ,

xv siècle, sont rares au XIIIe[1] : les artistes gothiques s'attachèrent uniquement à l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim, son premier époux.

Cette légende célèbre nous a été conservée par trois évangiles apocryphes : le *Protévangile de Jacques*, l'*Évangile de la Nativité de Marie*, dont on attribuait le texte à saint Matthieu et la traduction latine à saint Jérôme, et enfin l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur*. De ces trois livres — que le moyen âge connut tous les trois[2] — c'est le dernier qui est le plus souvent cité[3], c'est à lui que Vincent de Beauvais[4] et Jacques de Voragine empruntèrent la plupart des faits apocryphes qu'ils ont mêlés à la vie de Marie. C'est à lui surtout que les artistes ont demandé leur inspiration[5]. C'est donc à lui que nous emprunterons le récit de la miraculeuse conception de la Vierge.

« Il y avait en Israël un homme nommé Joachim, de la tribu de Juda, et il gardait ses brebis, craignant Dieu dans la simplicité et dans la droiture de son cœur. » Le récit commence sur ce ton biblique. Depuis vingt ans, Joachim avait épousé Anne, et il n'en avait pas d'enfant. C'est pourquoi, un jour qu'il était monté au Temple pour faire son offrande au Seigneur, il fut repoussé par un scribe qui lui dit : « Il ne te convient pas de te mêler aux sacrifices qu'on offre à Dieu, car Dieu ne t'a pas béni, puisqu'il ne t'a pas accordé de rejeton en Israël. » Joachim se retira en pleurant et il n'osa pas retourner chez lui, mais il s'en alla dans les montagnes, au milieu de ses troupeaux, parmi les bergers. Pendant cinq mois, Anne se lamenta en l'attendant, ne sachant ni s'il était

des deux Jacques, majeur et mineur, de Simon, de Jude, de Jean et de Joseph le juste, nous avons les vers mnémotechniques de Vincent de Beauvais :

Anna viros habuit Joachim, Cleophæ, Salomeque :
Tres parit : has ducunt Joseph, Alphæus, Zebedæus.
Christum prima, Joseph, Jacobum cum Simone Judam
Altera : quæ restat Jacobum parit atque Joannem.

Spec. hist., lib. VI, cap. VII.

[1] Vitrail de Bourges (le reste consacré à saint Jean l'évangéliste).

[2] L'abbesse Hrotswitha mit les deux premiers en vers latins. *Patrol.*, t. CXXXVII.

[3] Cité par Jacques de Voragine, *Leg. aurea*, *De annunciat.*, et dans le *De Laudib. Beatæ Mariæ* lib. V, cap. II.

[4] Vincent de Beauvais cite cependant deux fois l'Évangile du pseudo-Matthieu (*Spec. hist.*, lib. VI, cap. LXIV et LXXII). Il désigne l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur* sous le nom d'*Évangile de Jacques*, parce qu'en effet le récit commence par ces mots : « Moi, Jacques, fils de Joseph, plein de la crainte de Dieu, j'ai écrit. » L'Évangile de Jacques dont parle Vincent de Beauvais ne doit pas être confondu avec le *Protévangile de Jacques*.

[5] Le *Protévangile de Jacques* doit être écarté, car il n'y est pas question de la *Porte d'or* que nos artistes représentent toujours. L'*Évangile de la Nativité de Marie* doit l'être aussi, car, dans ce texte, au moment de la rencontre, Anne n'est pas accompagnée de sa servante, ni Joachim d'un de ses bergers, personnages que nos artistes, et surtout les Trecentistes italiens, aiment à représenter.

vivant, ni s'il était mort. Un jour qu'elle était en prière, elle vit sur une branche de laurier un nid de passereau. « Elle poussa un profond gémissement et elle dit : « Seigneur, Dieu tout-puissant, toi qui as donné de la postérité à « toutes les créatures, aux bêtes et aux serpents, aux poissons et aux oiseaux, « et qui fais qu'elles se réjouissent de leurs petits, je te rends grâce puisque « tu as voulu que seule je fusse exclue des faveurs de ta bonté; car tu con- « nais, Seigneur, le secret de mon cœur; j'avais fait vœu dès le commence- « ment de mon mariage, que, si tu m'avais donné un fils ou une fille, je te « l'aurais consacré dans ton saint Temple. » Et quand elle eut dit cela, soudain l'ange du Seigneur apparut devant sa face lui disant : « Ne crains point, « Anne, car ton rejeton est dans le conseil de Dieu, et ce qui naîtra de toi « sera en admiration dans tous les siècles jusqu'à leur consommation. » Et lorsqu'il eut dit cela, il disparut de devant ses yeux[1]. »

Le même ange apparut à Joachim au milieu de ses troupeaux et lui ordonna de revenir à Jérusalem. « Sache au sujet de ta femme, dit-il, qu'elle conce- vra une fille qui sera dans le Temple de Dieu, et l'Esprit Saint reposera sur elle. » Et il ordonna d'offrir un sacrifice à Dieu. Or, il arriva que lorsque Joachim offrit le sacrifice l'ange du Seigneur remonta aux cieux avec l'odeur et la fumée du sacrifice. Alors Joachim se prosterna la face contre terre et y resta depuis la sixième heure jusqu'au soir[2]. »

Cependant il se mit en route avec ses bergers, et marcha pendant trente jours. Comme il approchait de Jérusalem, Anne revit l'ange qui lui dit : « Va à la porte qu'on appelle la Porte d'or, et rends-toi au-devant de ton mari, car il viendra à toi aujourd'hui. » Elle se leva promptement et se mit en marche avec ses servantes, et elle se tint près de cette porte en pleurant; et lorsqu'elle eut attendu longtemps, et comme elle était près de tomber en défaillance de cette longue attente, elle vit Joachim qui venait avec ses troupeaux. Anne courut se jeter à son cou, rendant grâce à Dieu[3]. »

Ensuite Anne conçut, et après neuf mois accomplis, elle enfanta une fille à laquelle elle donna le nom de Marie.

Ce récit, tout apocryphe qu'il fût, n'avait pas été rejeté par l'Église du moyen âge. Le jour de la fête de la Nativité de la Vierge on avait l'habitude

[1] *Hist. de la Nativ.*, chap. II.
[2] *Hist. de la Nativ.*, chap. III.
[3] *Id.*, *ibid.*

de le lire aux fidèles. De temps en temps un évêque montrait quelques scrupules. « Je vous lirais ce livre aujourd'hui, dit Fulbert de Chartres, s'il n'avait été condamné par les Pères[1]. » Ce qui ne l'empêche pas, dans un autre sermon pour la fête de la Nativité, de raconter toute l'histoire d'Anne et de Joachim[2]. Certaines églises se montrèrent si peu sévères pour la légende qu'elles l'introduisirent dans leurs Lectionnaires. On la lisait, notamment dans les églises normandes, le jour de la Nativité, comme en témoignent un Lectionnaire de Coutances et un Bréviaire de Caen[3].

Il n'est donc pas surprenant de rencontrer dans nos cathédrales l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim. A Chartres, les successeurs de Fulbert n'eurent pas ses scrupules, car ils laissèrent sculpter toute cette histoire sur les chapiteaux du portail occidental[4]. Elle reparut plus tard au portail nord, mais avec plus de discrétion. Sous la grande statue de sainte Anne on voit, en effet, Joachim au milieu de ses troupeaux[5]. — A Notre-Dame de Paris, le premier linteau du portail Sainte-Anne nous montre la même légende ; elle se continue dans les voussures de droite, où on reconnaît Joachim parmi les bergers et la rencontre à la Porte d'or. Un vitrail du Mans, placé dans la chapelle de la Vierge, représente une partie de l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim (fig. 120)[6].

La rencontre à la Porte d'or est le sujet qui revient le plus fréquemment[7]. Les artistes de la fin du moyen âge s'y attachent avec une prédilection marquée. C'était, en effet, la seule façon qu'on eût encore imaginé de représenter l'Immaculée Conception[8]. On répétait, bien que l'erreur eût été condamnée par les docteurs[9], que Marie avait été conçue à ce moment du baiser d'Anne et de

[1] Fulbert de Chartres, *Sermo IV*. *Patrol.*, t. CXLI.

[2] *Id.*, *Sermo V*. — Même chose dans Honorius d'Autun, Sermon pour la Nativité dans le *Spec. Eccles.* *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1001.

[3] Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 131 (Coutances ou Saint-Lô (?) XIII[e] siècle). Arsenal, ms. 279, f[o] 365, v[o] (Bréviaire de Caen, XIII[e] siècle).

[4] Pour la description, voir Bulteau, t. II, p. 36 et suiv.

[5] Très mutilé.

[6] Le vitrail du Mans que nous reproduisons, représente dans le bas Joachim chassé du temple, la Vierge présentée au Temple, puis la Vierge gravissant l'escalier du Temple, la rencontre à la Porte d'or, un ange s'entretenant avec la Vierge dans le Temple, la Vierge en majesté.

[7] La rencontre à la Porte d'or se voit dans des vitraux consacrés à l'enfance de Jésus-Christ (Le Mans, Beauvais).

[8] Voir Hucher, *Bullet. monum.*, 1855, et Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, t. I. La confrérie de l'Immaculée-Conception, établie à Saint-Séverin, semble avoir adopté pour emblème, dès le XIII[e] siècle, la rencontre à la Porte d'or.

[9] Saint Bernard, *Epist. 174 ad canon. Lugdun.*



Fig. 120. — Vitrail de sainte Anne et de saint Joachim (Le Mans). (D'après Hucher.)

Joachim. C'est pourquoi un artiste italien du XIVe siècle, dans une fresque exquise, nous montre un ange qui rapproche pour ce saint baiser la tête des deux époux[1].

L'histoire des premières années de la Vierge et de son mariage accompagne presque toujours dans les œuvres d'art celle de sa conception. A Chartres, comme à Paris et au Mans, le voyage à Jérusalem et la présentation de Marie au Temple font suite à la légende d'Anne et de Joachim. Je ne vois pas qu'on ait essayé, sauf au Mans, de représenter la vie de la Vierge dans le Temple, que l'*Évangile de la Nativité* nous raconte si complaisamment[2]. L'auteur anonyme de ces pages atteint à la suavité de certains tableaux de Fra Angelico. La Vierge est si belle qu'on peut à peine soutenir l'éclat de son visage; elle est si grave que ses jeunes compagnes n'osent ni rire devant elle, ni parler haut; elle est si pure que les anges descendent du ciel pour s'entretenir avec elle et lui apporter sa nourriture. Le vitrail du Mans représente la conversation de la Vierge et d'un ange dans le Temple (fig. 120).

[1] Petit cloître de Santa-Maria Novella à Florence.

[2] Ch. VI.

Quant au mariage de la Vierge, on en reconnait sans peine les épisodes à Chartres, à Paris, et dans un vitrail de la chapelle de la Vierge au Mans[1]. La légende en est bien connue. — Quand la Vierge eut quatorze ans, le grand prêtre voulut la marier, mais elle refusa. Il résolut alors de la confier à la protection d'un homme de la tribu de Juda. Il fit savoir à tous ceux de la tribu qui



Fig. 141. — L'Annonciation (vitrail de Lyon).
(D'après L. Bégule.)

n'étaient pas mariés qu'ils devaient venir le lendemain dans le Temple, une baguette à la main. Les baguettes seraient mises dans le Saint des Saints, puis on les rendrait à chacun. Celui que Dieu aurait choisi verrait une colombe sortir du sommet de sa baguette. Les baguettes furent rendues et la colombe ne parut point. Mais l'ange vint avertir le grand prêtre qu'il avait oublié dans le sanc-

[1] Vitrail des changeurs. Le vitrail est consacré presque tout entier à l'histoire apocryphe de la Vierge. Plusieurs scènes sont obscures (les trois jeunes filles devant un roi, la jeune fille enfermée à qui un homme parle de l'autre côté du mur).

tuaire la baguette de Joseph, et, dès qu'il la lui eut remise, une colombe toute blanche s'envola dans le Temple[1].

La colère des prétendants n'est pas indiquée dans le texte et n'apparaît que plus tard dans les œuvres d'art[2].

A partir de ce moment, Marie sort du demi-jour de la légende pour entrer dans la lumière de l'Évangile. L'Annonciation, la Visitation, toutes les scènes où elle est mêlée, sont dessinées trop nettement dans le Nouveau Testament, pour que l'artiste ait eu l'idée d'aller chercher ses modèles ailleurs. Au XIIIe siècle, en effet, nous ne voyons pas qu'on ose s'écarter du texte sacré. Cependant, dans certaines régions où les anciennes traditions étaient très fortes, on voit, même dans les scènes les plus solennelles, se glisser quelques détails apocryphes. A la cathédrale de Lyon, dont les vitraux, bien qu'ils soient du XIIIe siècle, offrent de singulières réminiscences d'un art très antérieur, on remarque dans la scène de l'Annonciation, un fuseau entre les mains de la Vierge[3]. Il y a là un souvenir des Évangiles apocryphes. D'après l'*Histoire de la Nativité*, Marie, une fois fiancée à Joseph, continua à filer pour le Temple. Le grand prêtre lui avait donné plusieurs compagnes qui travaillaient avec elle : mais à elle seule était échu l'honneur de tisser le voile de pourpre du Saint des Saints. Elle y travaillait quand l'ange se présenta pour la seconde fois devant elle[4]. « Le troisième jour, comme elle tissait la pourpre de ses doigts, il se présenta à elle un jeune homme dont il est impossible de dépeindre la beauté. En le voyant, Marie fut saisie d'effroi et se mit à trembler; et il lui dit : « Ne crains rien, Marie, tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu concevras et que tu enfanteras un roi dont l'empire s'étendra sur toute la terre.[5] » Au XIIIe siècle, c'est à Lyon qu'on

[1] *Hist. de la Nativ. de Marie et de l'enf. du Sauveur*, ch. VIII. — *L'Évangile de la Nativ. de Marie* (ch. VII) dit que la baguette fleurit et qu'une colombe se posa sur elle.

[2] Le plus ancien exemple se rencontre au XIVe siècle dans une œuvre d'art italienne : le tabernacle d'Orcagna à Or San-Michele. Un des prétendants lève la main sur saint Joseph. Voir Surigny, *Ann. arch.*, t. XXVI, p. 79. A propos du mariage de la Vierge, il y a une différence curieuse à remarquer entre la formule française et la formule italienne. En France, les deux fiancés se donnent simplement la main, en Italie, saint Joseph met un anneau au doigt de la Vierge. C'est que depuis le Xe siècle, l'Italie se vantait de posséder l'anneau des fiançailles de la Vierge : conservé longtemps à Chiusi, il fut volé en 1473 et apporté à Pérouse où il est resté.

[3] Guigue et Bégule, *La Cathédrale de Lyon*, p. 116. Voir aussi Cahier, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VIII. — Citons, parmi les traits qu'on s'étonne de rencontrer, à Lyon, dans des vitraux du XIIIe siècle, la Vierge de la Nativité étendue sur un matelas comme dans les miniatures byzantines, et les saintes femmes se dirigeant vers un tombeau de forme ronde très semblable à celui des ivoires carolingiens.

[4] L'ange s'était montré pour la première fois à elle à la fontaine (*Hist. Nativ. Mariæ*, cap. IX). Des ivoires des hautes époques reproduisent la scène.

[5] *Hist. Nativ. Mar.*, cap. IX.

rencontre pour la dernière fois la légende en question (fig. 121); mais si on remontait dans les siècles antérieurs, on la trouverait très fréquemment. M. Rohault de Fleury a établi que la corbeille remplie de laine, ou simplement le fuseau, figuraient presque toujours dans la scène de l'Annonciation, avant le XIIIe siècle [1]. Telle était l'autorité des Apocryphes dans les hauts temps. Le peuple, d'ailleurs,



Fig. 122. — L'Annonciation (vitrail de Laon). (D'après MM. de Florival et Midoux.)

leurs, n'oublia jamais complètement la vieille tradition : les légers fils qui flottent en automne, dans les prés, s'appellent encore aujourd'hui les fils de la Vierge.

Un vitrail du XIIe siècle, à la cathédrale d'Angers, emprunte à la légende un autre détail. Au moment de l'Annonciation, contrairement à toute vraisem-

[1] Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, pl. VII, IX, X, XI.

blanc, une jeune fille est représentée aux côtés de Marie. La présence de ce personnage ne peut s'expliquer que par les Évangiles apocryphes. L'*Histoire de la Nativité de Marie* nous apprend, en effet, que le grand prêtre donna pour compagnes à la Vierge, dans la maison de Joseph, cinq jeunes filles : Rébecca, Séphora, Suzanne, Abigée et Zahel[1]. Le peintre d'Angers a supposé que l'une d'elles avait assisté à l'Annonciation.



Fig. 125. — Funérailles de la Vierge (Notre-Dame de Paris).

L'art du XIIIe siècle, dans la scène de l'Annonciation, revient à la grave simplicité de l'Évangile. La Vierge et l'ange, debout l'un en face de l'autre, sont seuls. La Vierge ne trahit son émotion que par un léger mouvement de la main. La scène est solennelle comme le mystère qu'elle représente. Elle ne comporte aucun décor. Au XIIIe siècle, on ne voit ni le léger portique où prie la Vierge italienne, ni la chaste petite chambre, la cellule de béguine, où médite la Vierge des Flandres. Rien ne détourne notre attention des deux acteurs du mystère.

Cependant, dans le courant du XIIIe siècle, commence à apparaître un détail symbolique dont il ne me semble pas qu'on ait compris le sens. Une fleur à haute tige s'élève dans un vase entre la Vierge et l'ange. Cette fleur n'est pas encore un lis, et elle ne symbolise pas, comme on pourrait le croire, la pureté de Marie. Elle rappelle un autre mystère. Les docteurs du moyen âge, en tête desquels il faut citer saint Bernard, admettaient que l'Annonciation avait eu lieu au printemps, « au temps des fleurs ». Ils croyaient en trouver une preuve dans le nom même de Nazareth qui signifie « fleur ». De sorte que saint Bernard avait pu dire : « La fleur a voulu naître d'une fleur, dans une fleur, au

[1] *Hist. Nativ. Mariæ*, cap. VIII.

temps des fleurs[1]. » — La fleur apparait dans beaucoup de vitraux du XIIIe siècle : qu'il nous suffise de citer ceux de Laon (fig. 122), de Sens et de Bourges[2]. On la rencontre presque toujours dans les miniatures de la même époque. Quand elle manque, on peut affirmer que c'est inadvertance de l'artiste, car l'ordonnance



Fig. 124. — La Résurrection de la Vierge et son Couronnement (Notre-Dame de Paris).

de la scène était scrupuleusement fixée, et on n'y changea rien pendant près d'un siècle. L'ange debout, les deux ailes tombant parallèlement, lève la main droite, et tient de la gauche un phylactère sur lequel on lit : *Ave Maria*. La Vierge, debout aussi, tient un livre de la main gauche, et fait de la main droite un geste d'étonnement. Entre eux se placent le vase et la fleur[3]. Telle est l'ori-

[1] « Nazareth interpretatur flos, unde dicit Bernardus, quod flos nasci voluit de flore, in flore, et floris tempore. » *Leg. aur.*, cap. LI. *De Annunciat.*

[2] *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude XV et XVI et pl. XXVII.

[3] Voici quelques exemples : Bibl. Sainte-Geneviève, ms. [illegible] (XIIIe siècle) et ms. [illegible] (XIVe siècle) ; dans cet exemple, la fleur, indéterminée jusque-là, devient un lis. Arsenal, ms. n° [illegible] f° 54 et f° 382 (XIVe siècle).

gine des merveilleuses fleurs que les primitifs italiens détachent sur l'or des fonds entre la Vierge et l'ange de l'Annonciation.

Nos artistes du XIII[e] siècle rejetèrent avec beaucoup de tact de la vie de la Vierge quelques circonstances apocryphes chères aux Orientaux. Par exemple, ils ne commirent pas la faute de représenter, comme on le fit à Saint-Marc de Venise au XII[e] siècle, sous l'influence des Byzantins, l'épreuve de l'eau amère. Il y avait quelque inconvenance à supposer que la Vierge, pour prouver sa virginité, avait été obligée de boire l'eau de l'épreuve, et de montrer au grand prêtre, après avoir fait sept fois le tour de l'autel, qu'aucun signe ne paraissait sur son visage [1].

Je ne trouve plus dans la vie de la Vierge, telle qu'on la représentait au XIII[e] siècle, qu'un seul trait légendaire. On supposait que son séjour chez Élisabeth s'était prolongé assez longtemps pour qu'elle ait pu assister à la naissance de saint Jean-Baptiste [2]. On voulait que le Précurseur, entrant en ce monde, ait été accueilli par elle, porté entre ses bras. On voit parfois dans les œuvres d'art de cette époque, près du lit de sainte Élisabeth, une femme nimbée qui n'est autre que la Vierge [3]. C'est ainsi que le Sauveur, encore au sein de sa mère, et le Précurseur, au moment de sa naissance, s'étaient trouvés rapprochés. Le moyen âge s'en tint à cette tradition, et il ne représenta jamais, comme les artistes de la Renaissance, comme Léonard de Vinci et Raphaël, les deux enfants jouant sous la garde de la Vierge et des anges.

Il faut arriver aux derniers moments de la Vierge pour retrouver la légende. L'histoire de sa mort, de son ascension, de son couronnement est tout entière apocryphe. Mais ces récits furent si populaires qu'il n'est peut-être pas une seule de nos grandes cathédrales qui n'en présente au moins un épisode. Les églises qui sont consacrées à la Vierge montrent presque toujours son couronnement à la place d'honneur, dans un tympan, dans un pignon, dans un gâble de la façade [4]. Le couronnement de la Vierge a été sculpté jusqu'à trois fois dans

[1] *Hist. Nativ. Mariæ*, cap. XII.

[2] *Leg. aur. De Nativ. Sanct. Johan. Bapt.*, cap. LXXXVI (d'après Pierre Comestor) ; et Ludolphe le Chartreux, *Vita Christi*, cap. VI.

[3] Vitrail de Saint-Père de Chartres (XIV[e] siècle).

[4] Chartres (tympan de la porte centrale, façade du nord); Reims (gâble du portail central); Laon (portail central); Bourges (à droite du portail central); Sens (*id.*); Rouen (dans le pignon qui est au-dessus de la rose du portail de la Calende); Auxerre (façade; tympan de la porte de gauche); Paris (façade; tympan de la porte de gauche); Noyon (portail de droite, tympan à peine visible); Meaux (portail de droite). — Les vitraux donnent aussi la place d'honneur au couronnement de la Vierge : Lyon (vitrail central de l'abside); Troyes (vitrail de l'abside).

la seule cathédrale de Paris[1], et cinq bas-reliefs y sont consacrés à sa mort et à son assomption[2].

Aucun sujet ne fut donc plus populaire. L'Église, qui laissa sculpter ces légendes sur toutes nos cathédrales, ne les accueillit pourtant pas dans ses livres liturgiques. Je les ai vainement cherchées dans les vieux Lectionnaires



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 125. — L'Assomption de la Vierge (Notre-Dame de Paris).

de la fin du XIIe siècle, si hospitaliers aux récits apocryphes, et dans les Bréviaires du XIIIe. A l'office de l'Assomption, on lisait une lettre que saint Jérôme était censé avoir adressée à Paula et à Eustochie sur la mort de la Vierge[3]. La lettre est grave et un peu froide. L'auteur y parle avec beaucoup de réserve des traditions légendaires qui avaient cours de son temps. « Rien n'est impossible à Dieu, dit-il, mais, pour moi, j'aime mieux ne rien affirmer. » L'ar-

[1] Paris : porte de gauche (façade occidentale) ; porte rouge (tympan) ; bas-reliefs du mur septentrional.

[2] Tympan du portail de gauche de la façade occidentale, et bas-reliefs du mur septentrional.

[3] Cette lettre, comme le prouvent plusieurs particularités, et notamment l'emploi des œuvres de saint Léon le Grand, ne saurait être de saint Jérôme. Elle ne remonte pas plus haut que le commencement du VIIe siècle.

[4] Bibl. Sainte-Geneviève, ms. nº 554, fº 163 (Lect. XIIe siècle) ; nº 555, fº 223 (Lect. XIIe siècle) ; nº 131, fº 147 vº (Lect. XIIIe siècle). — Arsenal, mss nº 162, fº 181, vº (Lect. XIIe siècle) et nº 279, fº 319 vº (Lect. XIIIe siècle).

dente piété populaire avait besoin de certitudes : le doute lui eût semblé impie. D'ailleurs, ce tombeau d'où la Vierge était sortie à l'appel de son Fils, les croisés l'avaient vu dans la vallée de Josaphat, ils l'avaient embelli, orné de lampes d'or; il leur était cher comme un endroit sanctifié par le plus beau des miracles de Jésus-Christ.

Aussi l'Église ne voulut-elle pas enlever aux fidèles la joie de croire au merveilleux récit de la Mort et de l'Assomption de Marie. On l'attribuait à



Fig. 126. — Couronnement de la Vierge (Senlis).
Photographie communiquée par M. E. Lefèvre-Pontalis.

Méliton, disciple de saint Jean, et parfois à saint Jean lui-même. Le texte, tel qu'il nous a été conservé, remonte très haut. La célébrité de la légende s'étendit fort loin, car on en a retrouvé des versions arabes et coptes plus ou moins altérées[1]. C'est Grégoire de Tours qui la fit connaître, en l'abrégeant, à l'Église des Gaules[2]. Au XIIIe siècle, Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine, qui avaient la version latine sous les yeux, la reproduisirent avec fort peu de modifications[3].

On doit étudier de très près ce récit si l'on veut comprendre les œuvres

[1] Migne (*Dict. des apocryphes*, t. II, col. 503 et suiv.) donne la traduction du manuscrit arabe.

[2] Grégoire de Tours, *De Gloria martyrum*, cap. IV.

[3] Jacques de Voragine, *Leg. aur. De assumpt.*, et Vincent de Beauvais, *Spec. hist.* lib., VII, cap. LXXV sqq. Il termine en disant : « Hæc historia licet inter apocryphas scripturas reputetur, pia tamen videtur esse ad credendum. » C'est bien là le sentiment de l'Église du moyen âge.

d'art, délicates à interpréter, qui l'illustrent. C'est une sorte de drame très vivant qui se termine par le plus magnifique épilogue. Les artistes, en l'analysant, y découvrirent jusqu'à six motifs plastiques.

Le premier est l'apparition de l'ange à la Vierge. Marie avait soixante ans [1], et depuis longtemps elle désirait être réunie à son Fils. Un jour, au milieu d'une grande clarté, un ange lui apparut portant à la main une palme : « Marie, dit-il, je te salue. Je t'apporte une branche de palmier cueillie dans le paradis : ordonne qu'on la porte devant ton cercueil le troisième jour après ta mort, car ton Fils t'attend [2]. » L'ange remonta au ciel, et la branche de palmier qu'il avait apportée resplendissait « comme l'étoile du matin ». Cette suprême salutation angélique, qu'il ne faut pas confondre avec la première, a été représentée dans un vitrail de Saint-Quentin [3] et dans un vitrail de Soissons [4].



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 127. — Couronnement de la Vierge. Chartres.

Mais ce n'est là que le prélude du grand événement qui va s'accomplir. Les apotres, qui étaient alors dispersés par le monde pour y prêcher l'Évangile, se sentirent emportés soudain par une force mystérieuse et se trouvèrent réunis dans la chambre de Marie. Marie, étendue sur son lit, attendait la mort. A la troisième heure de la nuit, Jésus apparut, accompagné d'une multitude d'anges, de martyrs, de confesseurs et de vierges. Et pendant que chantaient les chœurs angéliques, un dialogue s'engagea entre la mère et le fils : « Viens, dit Jésus, toi que j'ai élue, et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta beauté. » Et Marie répondit : « Je viens, car il est écrit de moi que je ferai ta volonté. » Et ainsi l'âme de Marie sortit de son corps, et elle s'envola dans les bras de son Fils. Et tous les chœurs des bien-

[1] Soixante-douze, suivant une autre tradition qui paraît moins vraisemblable à Jacques de Voragine.

[2] *Leg. aur. De assumpt.* (Traduct. Brunet).

[3] Chapelle de la Vierge.

[4] Vitrail du chevet.

heureux remontèrent au ciel, et ils portèrent dans leurs bras l'âme de celle qui avait enfanté leur Roi, et ils chantaient : « Quelle est celle qui monte du désert? Elle est belle au-dessus de toutes les filles de Jérusalem... »

C'est là la scène capitale. Les artistes anciens, les miniaturistes du xe, du xie siècle, n'en représentent presque jamais d'autres [1]. Les apôtres sont rangés autour du lit où repose le corps de la Vierge, et Jésus tient dans ses bras l'âme de sa mère sous la figure d'un petit enfant. La scène ainsi conçue n'est pas rare au xiiie siècle. On la voit dans un vitrail de Saint-Quentin; on la reconnaît encore, bien qu'elle soit mutilée, au tympan du portail central de la façade nord de Chartres. Le porche (restauré) de la cathédrale de Laon, et un vitrail d'Angers [2] nous montrent avec quelques variantes le même sujet. A Notre-Dame de Paris, un des bas-reliefs du xive siècle encastrés dans le mur du nord nous présente la même scène, mais on n'y retrouve déjà plus la grandeur de l'art ancien. Les apôtres, il est vrai, expriment leur douleur avec des gestes pleins de vérité, mais Jésus n'est plus là pour recevoir l'âme de sa mère [3].

Alors commencent les funérailles de la Vierge. Son corps, d'où sortait une éblouissante lumière, fut mis dans le cercueil; les apôtres prirent leurs rangs et formèrent le cortège funèbre. Saint Jean marchait le premier, tenant à la main la palme céleste que la Vierge lui avait confiée; saint Pierre et saint Paul portaient le cercueil sur leurs épaules, saint Pierre en tête, saint Paul derrière, parce qu'il s'était déclaré lui-même le plus humble d'entre les apôtres. Ils s'avançaient en chantant : *In exitu Israel*, et du haut du ciel les anges les accompagnaient. Les Juifs, en entendant cette céleste mélodie, se rassemblèrent. Quand ils surent qu'on enterrait Marie, mère de Jésus, ils voulurent arrêter le cortège, prendre le corps et le brûler. Le prince des prêtres poussa l'audace jusqu'à essayer de s'emparer du cercueil; mais ses deux mains, soudain desséchées, y restèrent attachées. Vainement il supplia saint Pierre : « Tu ne pourras être guéri, répondit l'apôtre, que si tu crois en Jésus-Christ et en celle qui l'a porté. » Le prince des prêtres s'écria alors : « Je crois que Jésus fut le vrai Fils de Dieu et que Marie fut sa mère. » Et aussitôt ses mains rede-

[1] Voir les exemples dans Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, t. I, chap. xi.

[2] Publié par Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, t. I, pl. LXVII. Voir aussi F. de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre*, p. 106. — Le vitrail d'Angers est du xiie siècle.

[3] Le bas-relief est du premier quart du xive siècle. Voir Courajod et Marcou, *Catalogue raisonné du Musée du Trocadero*, Paris, 1892, in-8°, nos 601-609.

vinrent libres, mais ses bras demeurèrent desséchés. Et Pierre lui dit : « Baise le cercueil et dis : « Je crois en Jésus-Christ et en Marie qui l'a porté dans son « sein et qui est demeurée vierge après l'avoir enfanté. » Il le fit, et aussitôt il recouvra la santé[1]. »



Fig. 128 — Funérailles, Résurrection et Couronnement de la Vierge. Abbaye de Longpont.

On rencontre rarement, groupés dans une même œuvre, tous les détails de cette scène ; mais on les retrouve les uns après les autres dans les vitraux, les bas-reliefs, les miniatures. C'est ainsi que dans le vitrail d'Angers, saint Jean porte la palme ; dans les miniatures du XIIIe siècle, saint Pierre est d'un coté du

[1] *Leg. aur. De Assumpt.*

lit funèbre et saint Paul de l'autre [1]. A Saint-Ouen de Rouen et à Notre-Dame de Paris [2] (fig. 123), un bas-relief représente le miracle des mains desséchées. On remarquera qu'à Paris deux personnages semblent vouloir s'emparer du cercueil : l'un s'élance et le saisit, l'autre roule à terre pendant que ses mains



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 129. — Funérailles, Résurrection et Couronnement de la Vierge (Amiens).

restent fixées au drap funèbre. En réalité, ces deux personnages n'en font qu'un. Ce sont deux moments du récit que l'artiste a voulu représenter. Le dédoublement d'un même personnage n'est pas rare au moyen âge. L'art, comme le théâtre de ce temps, est souvent synoptique. Dans les œuvres d'art,

[1] Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 131, f° 147 (XIII[e] siècle) ; Arsenal, ms. n° 279, f° 319, v° (XIII[e] siècle). Ces miniatures, qui représentent les funérailles de la Vierge d'une façon très abrégée, se trouvent souvent dans les Lectionnaires à la fête de l'Assomption. Chose curieuse, elles illustrent la lettre de saint Jérôme qui condamne ces traditions apocryphes.

[2] Saint-Ouen (portail méridional), Paris (mur du nord).

comme sur la scène où l'on jouait les Mystères, on embrassait d'un coup d'œil toute une suite d'événements[1].

Les apôtres, cependant, ont accompagné Marie au tombeau, et, sur l'ordre de Dieu, ils y veillent pendant trois jours. Le troisième jour, Jésus vint accompagné d'une multitude d'anges pour ressusciter le corps de sa mère. L'archange saint Michel portait l'âme de Marie. Et le Seigneur dit : « Lève-toi, ma colombe, tabernacle de gloire, vase de vie, temple céleste; de même qu'en concevant tu



Fig. 130. — Couronnement de la Vierge (Porte Rouge, Notre-Dame de Paris).

n'as pas connu de souillure, ainsi, dans le sépulcre, ton corps ne connaîtra nulle corruption. » Et aussitôt l'âme de Marie rentra dans son corps[2].

Cette scène de la résurrection du corps a été souvent confondue avec celle de la mort de la Vierge. On peut s'y tromper au premier coup d'œil. C'est ainsi que l'admirable tympan de Notre-Dame de Paris (fig. 124) ne représente pas, comme on le dit d'ordinaire[3], la mort de Marie, mais sa résurrection. Deux anges, tremblants de respect, enlèvent la Vierge du tombeau. Ils la portent

[1] Les exemples sont nombreux. Au musée de Cluny, un ivoire du XII[e] siècle (n° 1019) représente précisément la mort de la Vierge. Jésus tient encore l'âme de sa mère dans ses bras, tandis que déjà un ange s'envole vers le ciel portant cette même âme.

[2] *Leg. aur. De Assumpt.*

[3] Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'archit.*, t. IX, p. 375.

doucement sur un long voile, car ils n'osent toucher son corps sacré. Jésus lève la main pour bénir sa mère, et les apôtres pensifs méditent sur ce mystère. Marie est belle, revêtue d'une jeunesse éternelle; la vieillesse n'a pas osé l'approcher. Sur ce point seulement les artistes n'ont pas voulu suivre la tradition de la *Légende dorée*[1]. A Chartres, le texte a été interprété avec plus d'exactitude encore qu'à Paris, car, près du tombeau de Marie, deux archanges portent respectueusement sur une nappe l'âme de la Vierge qui va se réunir à son corps. A Senlis[2], l'artiste a voulu faire voir la multitude d'anges dont parle la légende. Ils s'abattent près du tombeau, et s'élancent tous à la fois pour accomplir l'œuvre de Dieu.

Après la résurrection a lieu l'Assomption. Le corps de Marie, réuni à son âme, monte au ciel soutenu par les anges. A Sens, dans un vitrail du chœur, et à Troyes, dans un vitrail de l'abside, Marie triomphante porte une palme[3]. C'est le signe de victoire dont parle l'hymne de l'Assomption : *palmam præfert singularem*[4]. La plupart du temps, la Vierge porte un livre à la main, et elle s'élève dans une auréole que soutiennent les anges[5].

Ici se place l'épisode de la ceinture de la Vierge. Saint Thomas, qui était absent, arrive après la résurrection, voit le tombeau vide, mais, fidèle à son caractère, refuse de croire au miracle. Marie, du haut du ciel, pour le convaincre, lui jette sa ceinture. La légende fut particulièrement chère aux Italiens qui se glorifiaient de posséder à Prato la ceinture de la Vierge. Aussi ne la rencontre-t-on guère, à l'origine, que dans l'art italien. Une miniature italienne du XIIIe siècle, calquée par le comte de Bastard, nous en offre peut-être le plus ancien exemple[6]. Il est évident que le sculpteur du tympan de Notre-Dame de Paris n'a pas connu la légende, ou n'a pas voulu la représenter, car il a fait assister les douze apôtres à la résurrection de la Vierge.

Quand Marie est arrivée au ciel portée par les anges, Jésus la fait asseoir à sa droite sur son trône, et place une couronne sur son front. C'est le Couron-

[1] Même remarque pour le tympan d'Amiens (façade occidentale), qui a tant d'analogie avec celui de Notre-Dame de Paris.

[2] Moulage au Trocadéro.

[3] Sens (*Vitraux de Bourges*, planche d'étude XV), Troyes (*ibid.*, pl. XIII).

[4] *Leg. aur. De Assumpt.*

[5] Sens, tympan du portail sud de la façade (fig. 131) ; Notre-Dame de Paris, bas-relief extérieur des chapelles, côté du nord (fig. 125).

[6] Documents archéolog. manuscrits du comte de Bastard, t. III, f° 21 (Cabinet des Estampes).

nement de la Vierge, que la *Légende dorée* ne décrit pas, mais qu'elle indique d'un mot : « Viens du Liban, mon épouse, dit Jésus à Marie, viens *recevoir la couronne.* » Et Jacques de Voragine ajoute que les chœurs des bienheureux, remplis de joie, l'accompagnèrent dans le ciel, où elle *s'assit sur le trône de gloire*, à la droite de son Fils. Il n'en fallait pas davantage pour mettre en

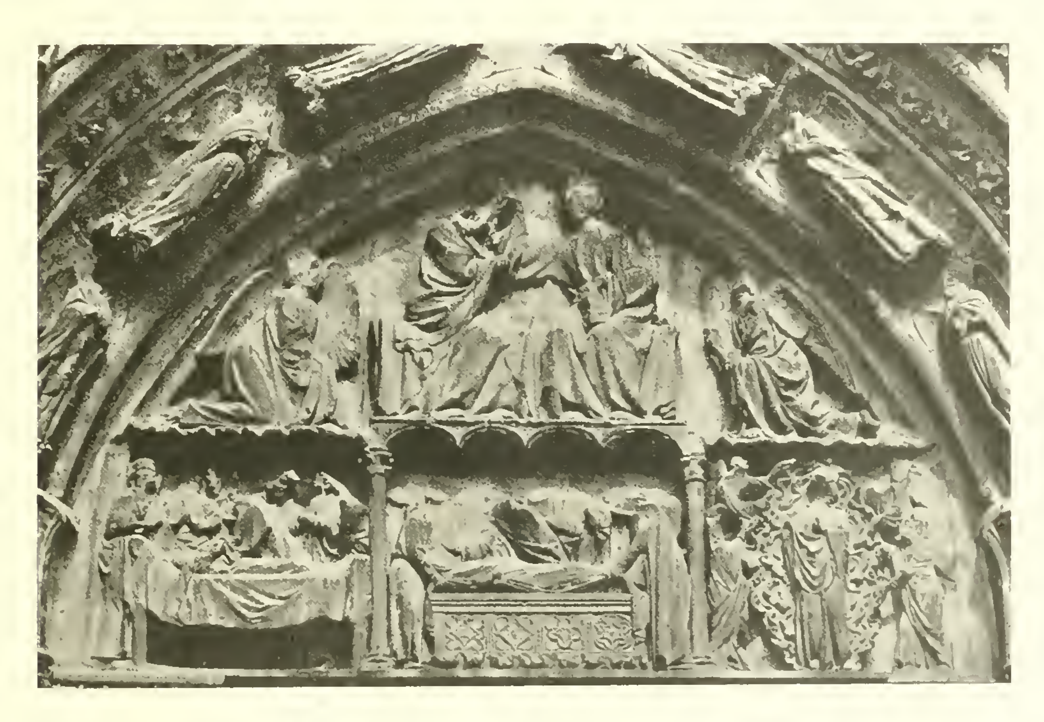


Fig. 151. — Mort, Résurrection et Couronnement de la Vierge (Sens).
(Photographie communiquée par M. E. Lefèvre-Pontalis.)

mouvement l'imagination des artistes. Ils trouvaient aussi, dans le texte de l'Office de l'Assomption, des indications précises : on y appliquait à Marie les versets du Psalmiste : « La reine s'est assise à sa droite en un vêtement d'or[1] », ou encore : « Il a posé sur sa tête une couronne de pierres précieuses[2]. » — Ce ne fut pourtant pas avant le XII[e] siècle qu'on eut l'idée de réaliser les paroles liturgiques. M. Rohault de Fleury, qui a si consciencieusement exploré les premiers siècles du moyen âge, n'y a jamais rencontré la scène du couronnement[3].

[1] « Astitit regina a dextris ejus, in vestitu deaurato. » (Ps. XLIV, 10). Ce texte est passé dans les Heures de la Vierge : voir Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 274, f° 27 (Heures de Notre-Dame).

[2] « Posuit in capite coronam de lapide pretioso. » (Ps. XX, 4).

[3] Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, t. I, chap. XI.

Elle apparut pour la première fois, comme il convenait, au siècle de saint Bernard, et le plus ancien exemple que nous puissions en citer se voit au portail de la cathédrale de Senlis. Le siècle suivant, le XIII[e], proclama la royauté de Marie et l'inscrivit au front de toutes les cathédrales. Cette scène du couronnement de la Vierge se présente, au cours du XIII[e] siècle, sous trois aspects différents.

Le bas-relief de Senlis nous donne la plus ancienne formule (fig. 126). La Vierge est assise à la droite de son Fils; des anges l'encensent ou portent des flambeaux. Mais ce qu'il y a de remarquable ici c'est que la Vierge a déjà la couronne sur la tête et que son Fils se contente de lever la main pour la bénir. Le couronnement vient donc d'avoir lieu et la Vierge a pris possession du trône pour l'éternité. Tel est le couronnement de la Vierge de Laon qui n'est qu'une imitation de celui de Senlis. Tel est aussi le couronnement de la Vierge de Chartres [1], œuvre encore archaïque qui remonte aux premières années du XIII[e] siècle (fig. 127).

A Notre-Dame de Paris, le couronnement de la Vierge revêt un aspect nouveau. Cette fois c'est bien un couronnement que nous avons sous les yeux. Mais ce n'est pas le Christ qui couronne sa mère, c'est un ange qui sort du ciel pour lui placer la couronne sur la tête (fig. 124). Tout est admirable dans ce tympan de Notre-Dame. Il n'y a rien de plus chaste et de plus grave dans tout l'art du moyen âge [2]. La Vierge, assise aux côtés de son Fils, tourne vers lui son pur visage et le contemple en joignant les mains, tandis que l'ange place la couronne sur son front. Jésus, éclatant d'une beauté divine, la bénit et lui présente un sceptre qui s'épanouit en fleur : ce sceptre est le symbole de sa puissance et il veut que désormais sa mère la partage avec lui. Et le geste de la Vierge exprime à la fois l'admiration, la reconnaissance et la modestie. Ce groupe était jadis doré, et Marie apparaissait, comme la reine du Psalmiste, vêtue d'un manteau d'or. Le soleil couchant, les soirs d'été, lui rend son antique parure. Tout autour, se groupent dans les voussures les anges, les rois, les prophètes, les saints, qui forment la cour de la reine du ciel.

Certes, nous admirons l'exquis tableau du Louvre, où Fra Angelico a représenté Marie couronnée par son Fils au milieu du chœur des vierges, des saints et des martyrs, vêtus de couleurs célestes. Mais ne soyons pas injustes pour

[1] Au portail nord.

[2] On pourra étudier de près ces admirables sculptures, le chef-d'œuvre de l'école de l'Ile-de-France, au musée du Trocadéro.

nos vieux maîtres : deux siècles avant Fra Angelico, ils avaient traité le même sujet avec plus de grandeur encore. Ils avaient rangé tout le Paradis autour de la Vierge en cercles concentriques, ils avaient, comme fait Dante, ouvert le ciel aux yeux des hommes, montré Marie au centre des choses divines, entourée « de plus de mille anges, les ailes ouvertes, qui la célébraient, ayant chacun sa splendeur propre [1] ».



Fig. 132. — Couronnement de la Vierge (Linteau de la porte de droite, Auxerre).

Le tympan de Notre-Dame de Paris a été mis en place vers 1220 : la formule nouvelle du couronnement de la Vierge qu'il inaugurait a régné pendant un quart de siècle. On la retrouve à Notre-Dame de Paris même, au portail rouge (fig. 130). On la retrouve encore à Longpont (fig. 128) et à Amiens (fig. 129), où l'imitation de Paris est évidente [2]. A Amiens, toutefois, les détails de la composition sont moins heureux : le sceptre que le Christ de Paris présente à sa mère est déjà aux mains de la Vierge d'Amiens. L'artiste a cru honorer davantage la Vierge, mais il a fait perdre à son groupe cette délicatesse de sentiment qu'y avait mise le maître parisien : à Amiens le touchant dialogue entre la mère et le fils a pris fin.

[1] *Paradiso*, cant. XXXI, 130-132.

[2] Même formule en Espagne, à la cathédrale de Léon.

A une date qu'il est difficile d'indiquer avec précision mais qui doit être assez voisine de 1250, on voit apparaître une troisième formule du couronnement de la Vierge. Cette fois ce ne sont plus les anges qui mettent la couronne sur la tête de la Vierge, c'est Jésus-Christ lui-même : ainsi va grandissant le respect de la Vierge. Tels sont les couronnements de Sens (fig. 131), d'Auxerre (fig. 132), de Reims. Ce beau groupe de la mère couronnée de la main de son



Fig. 133. — Couronnement de la Vierge (Ivoire français du XIIIe siècle. Musée du Louvre.)

fils que nos ivoires rendirent populaire à l'étranger (fig. 133) séduisit toute l'Europe : on le retrouve en Italie, en Espagne, en Allemagne. Il marque l'apogée du culte de la Vierge au XIIIe siècle[1].

Les artistes trouvèrent donc dans les légendes de la Vierge la plus féconde inspiration. Ces naïfs récits, que nous ne lisons plus, enchantèrent la foule pendant quatre cents ans. Nous leur devons au moins la moitié de nos anciennes œuvres d'art. Qu'il nous suffise de remarquer que, des trois grands portails de Notre-Dame de Paris, deux, celui de sainte Anne et celui de la Vierge, sont presque uniquement décorés de sujets empruntés aux Apocryphes.

[1] A la fin du XIVe siècle, au château de La Ferté-Milon, se montre une quatrième formule du couronnement de la Vierge qui sera celle de la fin du moyen âge : la Vierge s'agenouille devant Jésus-Christ pour recevoir la couronne. Les sentiments se sont déjà modifiés ici, et c'est l'humilité de la Vierge que l'artiste célèbre et non plus sa grandeur.

VII

Après la légende de Notre-Dame, rien ne fut plus célèbre au XIIIe siècle que ses miracles. Marie apparaît comme la grâce plus forte que la loi. Au tympan des cathédrales, on la voit agenouillée près de son Fils qui s'apprête à juger le monde. Elle rassure le pécheur qui n'oserait en entrant regarder son juge.

Elle fut l' « avocate » des causes désespérées[1]. Tous les trésors de la miséricorde de Dieu furent entre ses mains[2]. « Femme, dit Dante, tu es si grande, et tu as tant de puissance, que celui qui veut une grâce et ne recourt pas à toi, veut que son désir vole sans ailes[3]. »

D'ailleurs la Vierge du moyen âge est restée femme. Elle n'a égard ni au bien ni au mal, mais elle pardonne tout à l'amour. Il suffit d'avoir récité tous les jours la moitié de son *Ave Maria* pour être sauvé. Satan a beau être le roi des logiciens, au dernier moment elle met sa scolastique en déroute avec une bonne grâce charmante, une finesse gauloise. Elle se déguise, et se présente à des rendez-vous où le diable ne l'attendait guère. Elle assiste à la pesée des âmes et sait faire pencher du bon côté la balance.

Le livre des *Miracles de Notre-Dame*, que rima le chanoine de Soissons, Gautier de Coinci, est le livre de la grâce. Marie sauve tous ceux que la justice humaine et la justice divine ont condamnés. C'est aussi le plus varié des romans. Le poète nous transporte dans un monde aussi merveilleux que celui des lais bretons : des cierges allumés apparaissent sur le grand mât pendant la tempête, ou descendent sur la vielle du jongleur de Rocamadour ; des naufragés voguent sur les flots, soutenus par le manteau de la Vierge ; de saintes images arrêtent les lions, sauvent les pèlerins dans le désert.

Tous ces récits avaient déjà charmé bien des âmes quand Gautier de Coinci les mit en vers. Quelques-uns étaient célèbres déjà depuis un siècle[4].

[1] « Advocata nostra. » *Sermo in antiph. Salve regina* (Sermon inséré dans les œuvres de saint Bernard), *Patrol.*, t. CLXXXIV, col. 1059. Voir aussi les sermons de saint Bernard pour l'octave de l'Ascension.

[2] *Spec. Mar.*, lectio XIII.

[3] *Paradiso*, cant. XXXIII, 12-15.

[4] Sur les recueils de miracles antérieurs à Gautier de Coinci et sur ses sources latines, consulter le catalogue si complet que M. Mussafia publie depuis 1886, dans les mémoires de l'Académie de Vienne (*Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*).

Beaucoup de grandes églises avaient leur recueil des miracles. Hugues Farsit, chanoine de Saint-Jean-des-Vignes, avait fait un livre sur les guérisons, par où Notre-Dame de Soissons avait manifesté sa puissance, au commencement du XIIe siècle, pendant une peste[1]. Le moine Hermann avait raconté tous les miracles qui avaient signalé, tant en France qu'en Angleterre, le passage de la châsse de Notre-Dame de Laon[2]. Plus tard, Jean le Marchand avait célébré la toute-puissante intercession de Notre-Dame de Chartres, en dérobant parfois à Gautier de Coinci quelques-uns de ses récits, pour la plus grande gloire de sa patronne vénérée.

Tous ces livres n'eurent pas sur l'art autant d'influence qu'on pourrait l'imaginer. A Chartres, à Laon, à Soissons, il n'y a nulle trace, ni dans les sculptures, ni dans la peinture sur verre, des miracles de ces Vierges célèbres. Les nombreux vitraux que nous avons perdus pouvaient être, il est vrai, consacrés à quelques-unes de ces légendes locales[3].

C'est un fait remarquable cependant que dans nos cathédrales, à l'exception de celle du Mans, on ne trouve représenté qu'un seul miracle de la Vierge, toujours le même, le miracle de Théophile. Il est sculpté deux fois à Notre-Dame de Paris[4]. Un vitrail mutilé de Chartres le représente. Il est longuement raconté dans un vitrail de Laon, dans un vitrail de Beauvais, dans un vitrail de Troyes, dans deux vitraux du Mans. Un bas-relief du portail occidental de la cathédrale de Lyon rappelle brièvement la légende.

Le miracle est vraiment dramatique. — Le clerc Théophile est vidame de l'évêque d'Adana en Cilicie. Il est si pieux, si vertueux, qu'à la mort de l'évêque le peuple le désigne d'une seule voix pour lui succéder. Mais telle est la modestie de Théophile qu'il refuse et qu'il reste simple vidame auprès du nouvel évêque. Le démon, cependant, ne désespère pas de perdre un si saint homme : il tente son humilité, et bientôt lui fait désirer le pouvoir qu'il a refusé.

[1] Hugues Farsit, *Patrol.*, t. CLXXIX.

[2] *Patrol.*, t. CLVI.

[3] Un vitrail mutilé de la cathédrale de Chartres (bas côté sud) nous montre une Vierge vénérée par des pèlerins (sans doute la fameuse Vierge de Chartres). Le reste du vitrail contient quelques épisodes de l'histoire de Théophile. Peut-être quelques-uns des miracles de Notre-Dame de Chartres y figuraient-ils aussi. — Nul doute que certaines verrières n'aient été consacrées aux miracles de Notre-Dame. Joinville nous dit qu'il avait fait peindre dans sa chapelle de Joinville et « ès verrières de Blahecourt » l'histoire d'un de ses compagnons qui tomba en mer au retour de la croisade et que la Vierge sauva en le soutenant par les épaules.

[4] Au portail nord (fig. 134) et parmi les bas-reliefs appliqués au mur du nord (fig. 135).

Théophile va trouver un juif, savant dans les arts magiques, et s'engage à livrer son âme à l'enfer, si Satan lui donne en échange la gloire du monde. Le pacte est rédigé en bonne forme, écrit sur parchemin, et Théophile le signe de son nom. A l'appel du nécromant, Satan apparait, et emporte le traité. Dès ce jour tout réussit au vidame. Il ne tarde pas à supplanter son évêque dans la faveur du peuple : c'est à lui que vont tous les honneurs, tous les présents[1].



Fig. 134. — Miracle de Théophile (Portail du nord. Notre-Dame de Paris).

Cependant, au milieu des joies de la puissance, les remords viennent l'assaillir. Le souvenir de son crime le poursuit, le torture, le jette dans le désespoir. Une nuit, après avoir longtemps prié devant la statue de la Vierge, il s'endort dans l'église. Il rêve que dans une éblouissante lumière Marie lui apparait, lui pardonne sa faute, et lui rend le parchemin qu'elle a arraché au démon. Or, à son réveil, il se trouve qu'il n'a pas rêvé et qu'il a réellement le parchemin dans la main.

Théophile pardonné rend grâce à Marie et va confesser sa faute à son évêque.

[1] On remarquera qu'à Laon, comme à Beauvais, à Troyes et au Mans, on voit, dans un compartiment du vitrail, des gens du peuple qui apportent un *poisson* à Théophile. Je n'ai trouvé ce détail ni dans la *Légende dorée* (*De Nativitate*), ni dans le sermon d'Honorius d'Autun, qui dit simplement : « Sibi divitias affluere » (*Patrol.*, t. CLXXII, col. 993), ni dans les poèmes que Marbode et Hrotswitha ont consacrés à Théophile ni dans la chronique de Sigebert de Gembloux, qui raconte cette histoire (*Patr.*, t. CLX, col. 10?). Il y a là simplement une tradition d'atelier. C'est une preuve nouvelle de l'existence d'un *Guide de la peinture*.

Il fait plus, il raconte au peuple l'histoire du crime et du pardon. Quelques jours après son aveu public il meurt saintement.

Ce récit, qui semble comme une première esquisse de la légende de Faust, était d'origine orientale, mais il avait pénétré de bonne heure en Occident[1]. Paul, diacre de Naples, le traduisit du grec; l'abbesse Hrotswitha, l'évêque Marbode le mirent en vers. Rutebeuf, au XIIIe siècle, en fit un Mystère.



Fig. 135. — Miracle de Théophile (Bas-relief extérieur, Notre-Dame de Paris) (XIVe siècle.)

Un pareil drame, qui se joue aux confins des deux mondes, était bien fait pour émouvoir la foule, et on s'explique son succès. Mais la légende ne fut si populaire que parce que l'Église la choisit entre beaucoup d'autres et l'adopta. Au XIe et au XIIe siècle, l'histoire de Théophile était devenue un *exemple*. Elle figure dans les sermons en l'honneur de la Vierge. Honorius d'Autun, qui résume dans le *Speculum Ecclesiæ* tout l'enseignement religieux que le clergé donnait au peuple de son temps, ne manque pas de raconter l'histoire de Théophile dans le sermon-type qu'il propose aux clercs pour le jour de l'Assomption[2].

[1] On plaçait en 537 l'aventure de Théophile.

[2] *Patrol.*, t. CLXXII, col. 993.

Enfin le miracle de Théophile reçut, au XIe siècle, la solennelle consécration de la Liturgie. On chantait à l'office de la Vierge :

> Tu mater es misericordiæ
> De lacu fæcis et miseriæ
> Theophilum reformans gratiæ[1].

Voilà les vraies raisons qui expliquent la présence du miracle de Théophile dans tant d'églises. Il est inutile d'en chercher d'autres[2].

On trouvait sans doute que ce miracle célèbre manifestait assez, à lui tout seul, la puissance de la Vierge, car, en général, les artistes se sont dispensés de reproduire les autres.

La seule cathédrale du Mans nous montre, à côté de la légende de Théophile, qui est représentée jusqu'à trois fois, des légendes nouvelles. Dans la chapelle de la Vierge et au triforium du chœur, deux vitraux méritent d'être décrits.

On voit d'abord des ouvriers, puis des enfants, qui élèvent les colonnes d'une basilique, ensuite une maison qui brûle, enfin des moines qui semblent recevoir des présents de la main de la Vierge (fig. 136 et 137).

Quel est le sens de ces scènes disparates? Personne, jusqu'ici, n'en a donné une explication satisfaisante. M. Hucher, trompé par la présence d'un évêque, qu'une inscription appelle *S. Gregori(us)*, crut sans doute qu'il s'agissait de saint Grégoire le Grand, et voulut retrouver, dans les vitraux du Mans, quelques-uns des symboles mystiques de la virginité de Marie[3].

J'ai trouvé, en étudiant les Lectionnaires du XIIe siècle, l'explication de l'énigme. A l'office de l'Assomption, on avait l'habitude de lire, dans les églises du moyen âge, après la fameuse lettre attribuée à saint Jérôme, le récit de quatre ou cinq miracles de la Vierge qu'on empruntait au *De Gloria martyrum* de Grégoire de Tours[4]. C'est là, en effet, le plus ancien recueil de miracles de

[1] Ulysse Chevalier, *Poésies liturgiques traditionnelles de l'Église catholique en Occident*, Tournai, 1893, in-12, p. 134.

[2] On a fait sur ce sujet bien des dépenses d'érudition inutile. Voir *Annales archéol.*, t. XV, p. 85; t. XXII, p. 276; t. XXIII, p. 81. Voir aussi *Gazette archéol.*, 1885. M. Ramée y signale un des plus anciens exemples qu'on connaisse de la légende de Théophile, au portail de Souillac (Lot). Un grand nombre d'œuvres d'art consacrées à la légende de Théophile sont énumérées dans la *Revue des traditions populaires*, 1890, p. 1 et suiv.

[3] Hucher, *Vitraux du Mans* (sans pagination).

[4] Grégoire de Tours, *Libri miracul.* I. *De Gloria martyrum*, cap. IX, X, XI. *Patrol.*, t. LXXI, col. 713 et suiv.

Notre-Dame qui ait été connu dans l'Église des Gaules. Il demeura, comme on le voit, très longtemps en usage.

Voici ces légendes, dans l'ordre où les raconte Grégoire de Tours.

— L'empereur Constantin faisait élever à la Vierge une magnifique église, mais quand on voulut mettre les colonnes en place, personne ne fut capable de les soulever. La Vierge apparut en rêve à l'architecte et lui conseilla de prendre comme aide trois enfants à l'heure où ils sortiraient de l'école. L'architecte obéit, et les trois enfants, sans effort, mirent en place les colonnes de la basilique.

— Il y avait à Marciacum, en Auvergne, un oratoire de la Vierge qui contenait de ses reliques. Une nuit, Grégoire de Tours s'y rendit pour célébrer les vigiles. En arrivant, il aperçut une telle clarté à toutes les fenêtres, qu'il crut qu'on avait allumé des milliers de lampes dans l'église. Il s'approcha, la porte s'ouvrit devant lui; mais, dès qu'il fut entré, la lumière disparut et il ne fut plus éclairé que par sa torche.

— Dans une ville d'Orient[1], un verrier juif avait un fils qui allait souvent à l'église avec les jeunes chrétiens. Un jour, l'enfant communia avec eux. Quand son père l'apprit, il entra dans une telle fureur qu'il jeta son fils dans le four qu'il venait d'allumer. Aux cris de la mère, toute la ville accourut. On croyait l'enfant consumé, mais on l'aperçut couché au milieu des flammes, « aussi doucement que sur la plume ». Il raconta que la dame dont l'image était dans l'église l'avait couvert de son manteau, et on attribua le miracle à la sainte Vierge.

— Un jour, à Jérusalem, dans un riche monastère, les vivres manquèrent. Les moines vinrent s'en plaindre à l'abbé : « Prions, mes frères, leur répondit-il. » Ils passèrent la nuit en prières, et le matin leur grenier était si plein qu'on ne pouvait en fermer la porte. Plusieurs années après, nouvelle disette. L'abbé et ses moines passèrent de nouveau la nuit en prières, jusqu'à l'heure de matines. Quand ils se furent retirés, il vint un ange qui déposa sur l'autel une grande quantité de pièces d'or. Le sacristain qui veillait à la porte de l'église n'avait vu entrer personne, et le miracle fut encore attribué à l'intervention de la Vierge.

— En marchant à travers champs, Grégoire de Tours aperçut une ferme qui brûlait. Les paysans s'efforçaient vainement d'éteindre le feu. L'évêque portait

[1] Ce célèbre miracle fut placé plus tard à Bourges.

sur la poitrine une croix qui contenait des reliques de la sainte Vierge. Il la présenta à la flamme, et soudain l'incendie s'éteignit.

Ces cinq miracles, qu'on rencontre dans quelques Lectionnaires [1], se trouvaient à coup sûr dans les livres liturgiques de l'église du Mans [2], car les deux vitraux que nous avons signalés plus haut n'en sont que l'exacte traduction [3]. Dans le pre-

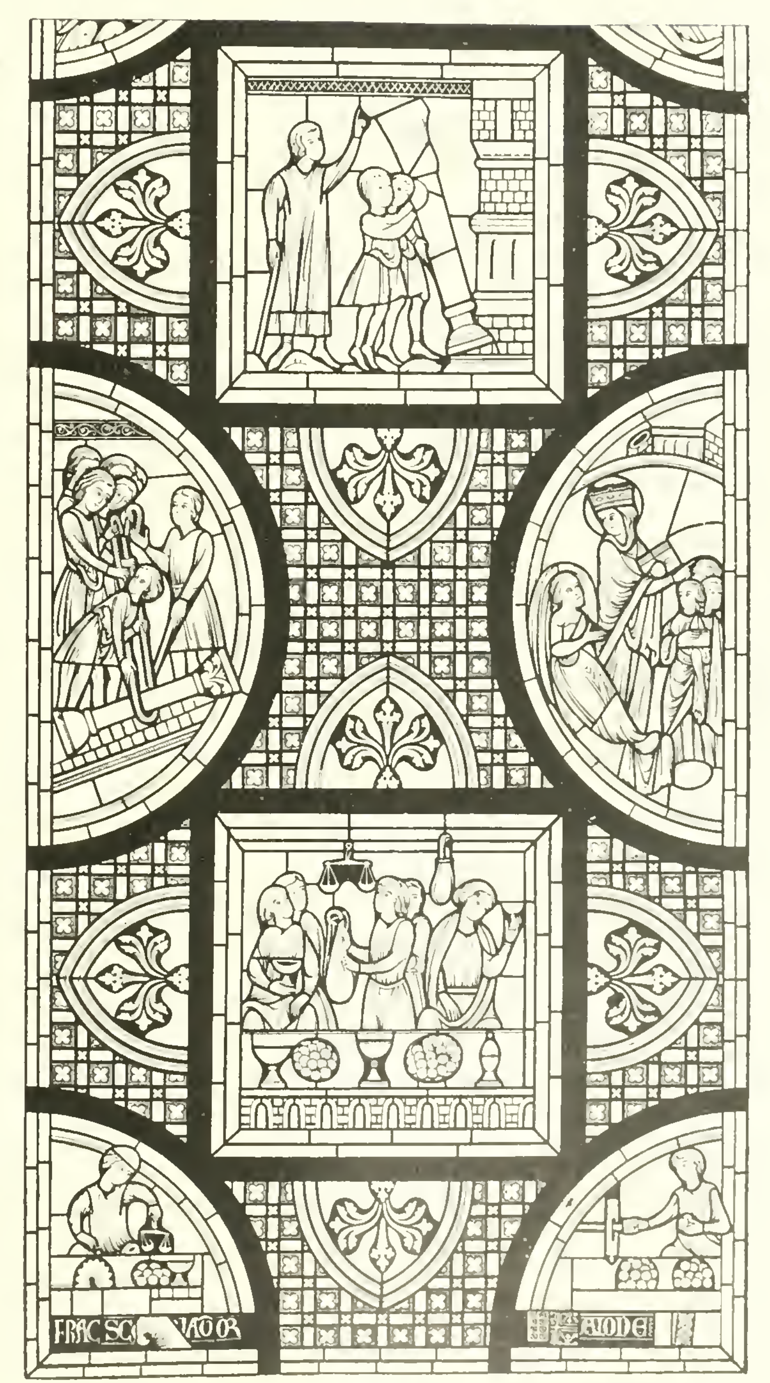


Fig. 136. — Les Miracles de la Vierge (Première partie. Vitrail du Mans).
(D'après Hucher.)

[1] Voir notamment Bibl. Sainte-Genev., mss 554, f° 163, v°, sqq. (XIIe siècle), et n° 555, f° 223, sqq. (XIIe siècle). Le miracle des colonnes et celui de l'enfant juif passèrent dans le *Spec. hist.* de Vincent de Beauvais, lib. VII, cap. LXXXI, sqq. Il les place, lui aussi, après le récit de l'Assomption.

[2] Les *Lectionnaires* de la cathédrale du Mans ne nous ont pas été conservés. Voir *Catal. génér. des mss des bibliothèques publiques de France*, t. XX.

[3] Voici le détail des scènes du vitrail de la chapelle de la Vierge (fig. 136) : 1° Les changeurs (donateurs du vitrail) ; 2° Les ouvriers essaient de soulever les colonnes ; 3° La Vierge apparaît à l'architecte endormi et lui montre les trois écoliers (l'un d'eux tient un livre) ; 4° Les écoliers soulèvent une colonne ; 5° (fig. 137) La Vierge verse du blé dans trois récipients (ce n'est pas un ange, comme dans le récit, mais la Vierge elle-même : près du nimbe, on lit son nom : *Sancta Maria*) ; 6° Les moines viennent trouver leur abbé ; 7° La

mier[1], on voit tous les miracles que raconte Grégoire de Tours, sauf celui de l'enfant juif. Dans le second[2], on voit le miracle des colonnes et le miracle du couvent de Jérusalem, auquel a été ajouté le fameux miracle du peintre que le diable fait tomber de son échafaud, mais que la Vierge qu'il vient de peindre sur le mur retient par le bras.

Dans une lancette voisine, quelques médaillons mutilés laissent deviner une autre légende dont la Vierge est l'héroïne. On aperçoit un guerrier et un évêque s'entretenant à la porte d'une église, puis un chevalier, armé de pied en cap, enfonçant son épée dans la poitrine d'un personnage couronné qui est à table. M. Hucher, qui a décrit ces médaillons, a cru y voir un épisode de la vie de saint Bernard. En réalité, ils représentent un nouveau miracle de Notre-Dame qui fut souvent associé aux précédents. On racontait que l'empereur Julien, passant par Césarée, avait été reçu par l'évêque saint Basile qui lui offrit comme présent d'hospitalité trois pains d'orge. Julien, méprisant un cadeau si modeste, fit par dérision envoyer du foin à l'évêque. Basile lui dit : « Nous t'avons envoyé ce dont vivent les hommes, et tu nous as envoyé ce dont tu nourris tes bêtes. » Julien irrité répondit : « Je détruirai cette cité et je la raserai, de sorte qu'elle produira du froment au lieu d'abriter des hommes. » Mais cette nuit même, la Vierge Marie ressuscita un chevalier nommé Mercure qui avait été mis à mort par Julien pour la foi de Jésus-Christ. Mercure tout armé apparut devant Julien et le perça de sa lance. L'empereur apostat mourut en s'écriant : « Galiléen, tu as vaincu ! » — Cette légende, qu'on rencontre pour la première fois dans la vie de saint Basile, passa dans le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais[3], et dans la *Légende dorée*[4]; des poèmes en langue vulgaire la rendirent populaire[5].

Quant à l'histoire de l'enfant juif, on la rencontre deux fois au Mans dans

Vierge apporte de l'or sur l'autel. 8° Saint Grégoire de Tours (on lit son nom *Gregorius*) élève un objet surmonté d'une flamme devant une maison. C'est sans doute le reliquaire qui éteint l'incendie et qui semble emporter les dernières flammèches; 9° Une maison d'où s'élèvent de hautes flammes (peut-être la même que la précédente, ou peut-être l'église de Marciacum d'où sort une éblouissante lumière); 10° Deux personnages agenouillés devant la Vierge qui domine toute la composition.

[1] Chapelle de la Vierge : c'est celui que nous reproduisons en deux parties (fig. 136 et 137).

[2] Vitrail du triforium du chœur (13e fenêtre).

[3] Vincent de Beauvais, *Spec. histor.*, lib. XIV, chap XLIII.

[4] *Leg. aur.* Vie de saint Julien. La similitude des noms a déterminé Jacques de Voragine à ajouter cette légende à la suite de la vie de saint Julien.

[5] Voir Paul Meyer, *Notice sur un manuscrit d'Orléans contenant d'anciens miracles de la Vierge*, dans *Notices et Extr. des Manuscr.*, t. XXXIV (1895), p. 31 et suiv.

des vitraux voisins également consacrés à la Vierge[1]. Il faut noter que dans ces deux fenêtres, le miracle de l'enfant juif accompagne le miracle de Théophile. La première des deux légendes était presque aussi célèbre que la seconde : elle était devenue un exemple de sermon. Honorius d'Autun la raconte le jour de la Purification[2].

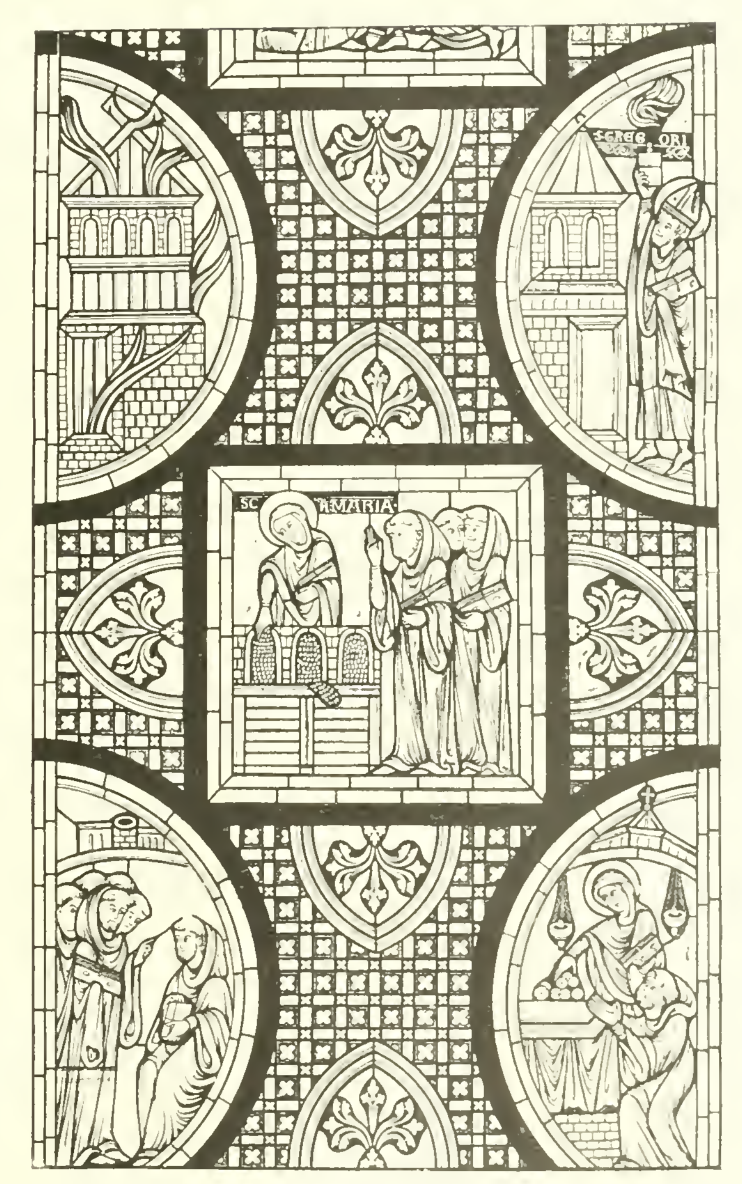


Fig. 157. — Les Miracles de la Vierge (Deuxième partie. Vitrail du Mans). (D'après Hucher.)

Dans l'église du Mans, où les vitraux consacrés à la Vierge sont si nombreux, il en est un, le seul que nous ayons rencontré, où est raconté un miracle local de Notre-Dame. Il fut certainement donné par l'abbaye d'Évron, car on y voit l'histoire miraculeuse de la fondation de ce monastère. Un pèlerin revenant de la Terre-Sainte rapporte dans son sac une relique de la Vierge. Arrivé près du Mans, il s'arrête au pied d'un arbre, accroche son sac à une des branches, se couche à l'ombre et s'endort. A son réveil, l'arbre avait tellement grandi qu'il lui était devenu impossible d'atteindre le sac. Tout le pays s'émeut. Des bûcherons

[1] Triforium du chœur : 4e fenêtre et 12e fenêtre.
[2] *Spec. Eccles. Patrol.*, t. CLXXII, col. 852.

essaient vainement de couper l'arbre : leurs haches s'émoussent sur lui. L'évêque vient à son tour. A peine a-t-il fait le signe de la croix que l'arbre s'incline devant lui et lui présente les saintes reliques. On comprit que la Vierge voulait être honorée à cet endroit et on y éleva une abbaye en cet honneur.

Les miracles de la Vierge que nous venons de passer en revue sont les seuls qui figurent dans nos églises du moyen âge. Partout, sauf au Mans, on s'est contenté de peindre ou de sculpter l'histoire de Théophile. Malgré la célébrité des miracles de Notre-Dame, les artistes s'attachèrent de préférence à raconter sa vie et sa mort.

Les Apocryphes furent donc, au moyen âge, une source vive de poésie et d'art. Sans leurs secours, la vie de la Vierge tout entière, et une partie de celle de Jésus-Christ telle que les artistes du XIIIe siècle la racontaient, nous seraient inintelligibles. Nous avons le droit d'affirmer de nouveau, en terminant ce chapitre, que sans les Apocryphes la moitié au moins des œuvres d'art du moyen âge deviendrait pour nous lettre close.

CHAPITRE IV

LES SAINTS ET LA LÉGENDE DORÉE

I. Les saints. Place qu'ils tiennent dans la vie des hommes du moyen âge. — II. La Légende Dorée. Son caractère. Son charme. — III. Comment les artistes interprétèrent la Légende Dorée. Effort pour exprimer la sainteté. — IV. Les caractéristiques des saints. Emblèmes, attributs. Réaction de l'art sur la légende. — V. Les caractéristiques des saints et les corporations ouvrières. Les saints patrons. — VI. Quels saints le moyen âge a-t-il représentés de préférence? Les apôtres. Leur histoire apocryphe : le Pseudo-Abdias. Attributs des apôtres. — VII. Les saints locaux. — VIII. Les saints adoptés par la chrétienté tout entière. — IX. Influence des reliques sur le choix des saints. — X. Saints choisis par les donateurs. Les corporations. — XI. Influence des pèlerinages sur le choix des saints. Saint Jacques, saint Nicolas, saint Martin.

I

La cathédrale présente l'histoire du monde chrétien à la façon du *Miroir historique* de Vincent de Beauvais. Elle compte les siècles non par les empereurs ou les rois, mais par les saints. Elle proclame par ses verrières et ses statues que, depuis l'avènement de Jésus-Christ, il n'y a pas d'autres grands hommes que les docteurs, les confesseurs et les martyrs. Tous ceux qui ont rempli le monde de leur nom, les conquérants et les victorieux, ont dans le sanctuaire la plus humble attitude. Les vitraux nous les montrent agenouillés aux pieds des saints et plus petits que des enfants.

Le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais témoigne qu'une telle conception de l'histoire fut bien celle du moyen âge. Rien n'est plus surprenant que l'ordonnance de ce grand ouvrage où tant de générations, et nos rois eux-mêmes, apprirent l'histoire. Au commencement de chaque livre, Vincent de

Beauvais nomme les empereurs d'Orient, les empereurs d'Allemagne et les rois de France; il consacre quelques lignes à leurs batailles et à leurs traités, puis il arrive à son sujet qui est l'histoire des saints contemporains de ces empereurs et de ces rois. Ses héros sont des abbés, des moines perdus dans les solitudes, de jeunes bergères, des mendiants. A ses yeux, les faits les plus importants de l'histoire du monde sont une translation de reliques, la fondation d'un monastère, la guérison d'un démoniaque, la retraite d'un ermite dans le désert.

A l'heure où finit la civilisation antique, où Boèce et Symmaque apparaissent, parmi les barbares, comme les derniers Romains, Vincent de Beauvais ne marque dans son histoire ni étonnement ni émotion; il détourne ses yeux de Rome, et, plein de sérénité, met en ordre les seuls événements d'alors qui lui paraissent dignes d'être connus des hommes : les miracles de saint Léonard dans le Limousin, ceux de l'abbé saint Mexent dans le Poitou, et les voyages de saint Malo[1]. L'ermite saint Dié dans la forêt des Vosges retient plus longtemps l'historien que l'empereur Héraclius.

L'histoire du moyen âge se réduit ainsi à celle de quelques âmes pures qui vécurent loin des hommes. Au IXe, au Xe siècle, il semble que la terre ne soit plus habitée que par des saints. Le monde ressemble à ce paysage du Campo Santo de Pise, où l'on ne voit que des anachorètes en prières. Les grands événements contemporains eux-mêmes, les croisades exceptées, n'occupent jamais la première place dans le livre de Vincent de Beauvais. La bataille de Bouvines passe presque inaperçue entre l'histoire de sainte Marie d'Oignies et celle de saint François d'Assise. Les saints forment une chaîne céleste qui va de saint Louis aux apôtres, et qui, des apôtres, par les patriarches et les prophètes, remonte à Abel, le premier des justes.

Telle est la véritable histoire du monde aux yeux d'un homme du XIIIe siècle, telle est la vraie cité de Dieu. Il faut avoir cette conception de l'histoire présente à l'esprit pour bien interpréter les innombrables légendes de saints qui ont été peintes ou sculptées dans la cathédrale de Chartres. Chaque verrière, chaque bas-relief est comme un chapitre du *Miroir universel*. Cette façon de comprendre l'histoire explique dans une certaine mesure la prodigieuse quantité d'images de saints qui ornent nos cathédrales, mais elle n'explique pas tout.

[1] *Spec. hist.*, lib. XXI, cap. XXII, XXX, LIV.

Pour les chrétiens du moyen âge, les saints n'étaient pas seulement les héros de l'histoire du monde, ils étaient surtout des intercesseurs et des patrons. Il y avait dans les honneurs dont ils étaient l'objet plus d'un reste de l'antique paganisme. Ils se mêlaient à la vie des hommes et des cités comme les dieux indigètes de la Rome païenne. En naissant, le chrétien recevait au baptême le nom d'un saint qui devenait son patron et son modèle. Ces noms n'étaient pas donnés au hasard : on choisissait de préférence ceux des vieux évêques, des anciens moines de la province, dont les reliques faisaient des miracles. Beaucoup de noms de baptême, devenus noms propres, révèlent encore aujourd'hui le pays d'origine des familles qui les portent[1]. L'enfant, devenu jeune homme, choisissait un métier et entrait dans une corporation : un nouveau saint l'y accueillait. S'il était tailleur de pierres, il chômait la fête de saint Thomas, apôtre; s'il était cardeur de laine, la fête de saint Blaise; s'il était tanneur, celle de saint Barthélemy. Ce jour-là, il oubliait les rudes tâches et les longues journées : fier comme un chevalier, il marchait derrière la bannière du saint patron, assistait à la messe avec les maîtres et les compagnons, puis s'asseyait à la même table qu'eux. Le nom d'un saint était associé aux meilleurs souvenirs de sa jeunesse. Les grandes fêtes où se déroulaient les splendides processions, où brillaient les châsses, où se jouaient les Mystères, où la cité se donnait en spectacle à elle-même, étaient celles des saints patrons des villes. Dans le bourg le plus sauvage de la vieille France, on se réjouissait au moins une fois l'an; on dansait sous l'orme, près du cimetière, le jour où revenait la fête du saint dont l'église conservait les reliques. Dans les provinces du centre de la France, la fête du village se nomme encore aujourd'hui « l'apport », nom qui rappelle l'offrande que tout bon chrétien devait présenter, ce jour-là, à l'autel du patron de la paroisse.

Les saints arrachaient l'homme du moyen âge à sa vie monotone, l'obligeaient à prendre le bâton et à courir le monde. Tous les voyageurs de ce temps-là étaient des pèlerins. Les plus pauvres allaient d'abbaye en abbaye, d'hôtel-Dieu en hôtel-Dieu jusqu'à Saint-Jacques de Compostelle. Ceux qui ne pouvaient entreprendre le grand voyage, se contentaient d'aller offrir un rouleau

[1] Les Fulcran viennent du Languedoc (saint Fulcran de Lodève); les Foucaud de la Bourgogne (saint Foucaud d'Auxerre); les Géraud du Cantal (saint Géraud d'Aurillac); les Léonard ou Liénard du Limousin (saint Léonard est le grand saint du Limousin); les Lubin de Chartres, etc., etc. Voir sur ce sujet, Giry, *Manuel de Diplomatique*, Paris, 1894, p. 368.

de cire à saint Mathurin de Larchant ou à saint Faron de Meaux. Les routes de France étaient couvertes de voyageurs qui portaient à leur chapeau l'image de plomb de saint Michel du Péril ou de saint Gilles de Languedoc[1]. Ces petites médailles valaient le sauf-conduit d'un roi : les armées ennemies laissaient passer ces hommes pacifiques qui voyageaient « pour le remède de leur âme ». — D'ailleurs, chaque province avait ses lieux sacrés, sanctifiés par un évêque, un ermite, un martyr. Les fontaines qu'habitaient jadis les déesses-mères, les pierres de la lande hantées par les fées, étaient devenues chrétiennes : de grands saints les avaient bénies. Chaque année, dans le Morvan, les paysans venaient boire à la source que saint Martin avait fait jaillir d'un coup de sa crosse, ou se traîner à genoux autour du rocher où la mule du grand évêque avait laissé la trace de son sabot[2]. Les saints avaient remplacé les génies des montagnes, des vallées, des forêts. Toutes les hauteurs, dédiées autrefois à Mercure, étaient maintenant consacrées à saint Michel, le messager du ciel qui se manifestait sur les cimes. La terre de France était redevenue un immense sanctuaire, comme aux temps celtiques : dans ses plus profondes solitudes elle gardait la trace de quelque homme de Dieu.

Sanctuaires, ermitages, fontaines saintes, c'était là toute la géographie d'alors. Les saints étaient l'unique science de l'homme du XIIIe siècle, il les mêlait à toutes ses pensées, à tous ses actes. Dans ses maladies, c'est d'eux qu'il attendait la guérison. Contre la fièvre il invoquait sainte Geneviève de Paris, et contre les maux de gorge saint Blaise. Saint Hubert, le grand chasseur qui vécut si longtemps parmi les meutes, guérissait de la rage : il fallait avoir une clef de fer bénie dans une chapelle de saint Hubert, la faire rougir au feu et l'appliquer sur la morsure. Sainte Apolline, dont les bourreaux brisèrent la mâchoire, guérissait les maux de dents. Saint Sébastien, saint Adrien, puis saint Roch, à partir du XIVe siècle, protégeaient les villes contre la peste. Le fléau n'entrait pas dans les maisons qui portaient les trois lettres protectrices : V. S. R. (Vive saint Roch)[3]. Un patron plein de bonté prenait en pitié toutes les défaillances, tous les frissons de notre pauvre chair. Les femmes enceintes étaient soulagées des lassitudes que donne la grossesse en ceignant la ceinture de sainte Foy ou de sainte Marguerite. Les enfants qui avaient porté autour de

[1] Voir Forgeais, *Plombs historiés*, Paris, 1861, 2e série, *Enseignes de pelerinages*.

[2] Voir Bulliot et Thiollier, *la Mission et le culte de saint Martin dans le pays Éduen*, Paris, 1892.

[3] Dans le midi de la France et le nord de l'Espagne.

leur poignet un ruban orné du nom de saint Amable de Riom n'avaient jamais peur la nuit. Saint Servais aguerrissait les âmes faibles contre la terreur de la mort. Saint Christophe mettait à l'abri de la mort subite : il suffisait de voir sa grande image à l'entrée de la cathédrale pour être assuré de ne pas mourir dans la journée[1].

Christophorum videas, postea tutus eas

La vertu des prières qu'on récitait en l'honneur des saints s'étendait aux animaux, aux plantes, à toute la nature. Saint Corneille protégeait les bœufs, saint Gall les poules, saint Antoine les porcs, saint Saturnin les moutons[2], saint Médard défendait les vignes contre la gelée.

Ce désir passionné d'appui, de guérison, de salut, dans l'ignorance profonde de toute chose, est singulièrement touchant[3]. Aux heures difficiles de la vie, au milieu des inquiétudes de l'esprit, des tristesses de l'âme, le nom d'un saint secourable se présentait toujours à la mémoire du chrétien. Les voyageurs, égarés la nuit loin des routes, priaient saint Julien l'hospitalier. Les causes désespérées étaient remises à saint Jude. Les chevaliers qui devaient combattre en champ clos invoquaient pendant la veillée des armes l'appui de saint Drausin, évêque de Soissons. Thomas Becket, avant de partir pour l'Angleterre, où il allait lutter contre Henri II, comme un champion de Dieu, voulut passer une nuit auprès du tombeau du vieil évêque[4]. Les prisonniers enfermés dans le caveau des plus profondes tours se confiaient à saint Léonard, et lui promettaient, comme fit Bohémond, de suspendre des chaînes d'argent dans sa chapelle le jour de leur délivrance.

Nos vieux proverbes français, oubliés aujourd'hui, mais qui passèrent de bouche en bouche pendant des siècles, mêlent le nom des saints à tous les conseils de la sagesse populaire. Le calendrier ecclésiastique était tellement présent à la mémoire de tous qu'on pouvait dire :

[1] On voit encore aujourd'hui à la cathédrale d'Amiens le bas-relief de saint Christophe à l'entrée. Les statues gigantesques de saint Christophe à Auxerre et à Notre-Dame de Paris ne dataient que du xv[e] et du xvi[e] siècle.

[2] Sur les saints protecteurs du bétail, voir Rolland (Eug.), *Faune populaire de la France*, t. V, p. 111.

[3] Ce qui est puéril, c'est que les vertus qu'on attribuait aux saints n'étaient souvent justifiées que par des calembours. Saint Lié guérissait les enfants noués, saint Fort les fortifiait, saint Vat les faisait marcher, sainte Claire guérissait les maux d'yeux.

[4] Voir Michel Germain, *Hist. de Notre-Dame de Soissons*, liv. III, chap. 1. Le tombeau de saint Drausin est aujourd'hui au Louvre.

A la Saint-George (23 avril)
Sème ton orge;
A la Saint-Marc (25 avril)
Il est trop tard.

Ou encore :

A la Saint-Barnabé (11 juin)
La faux au pré.
A la Saint-Leu (1er septembre)
La lampe au cleu[1].

De petits calendriers populaires taillés au couteau par des paysans illettrés marquaient les principales dates de l'année par les attributs d'un saint : une flèche pour la Saint-Sébastien, une clef pour la Saint-Pierre, une épée pour la Saint-Paul[2]. De tels hiéroglyphes étaient compris de tous.

Les saints rythmaient l'année. Ils semblaient monter tour à tour au-dessus de l'horizon comme les constellations. Ils retenaient quelque chose du charme païen de la nature et de la saison. La fête de la Saint-Jean d'été, qui se célébrait dans le temps « où toute herbe fleurit », était un peu la fête du soleil. La Saint-Valentin, qui marquait la fin de l'hiver, était (surtout en Angleterre) la fête du jeune printemps encore indécis. En ce jour les oiseaux, disait-on, se réunissaient par couples dans les bois, et les jeunes gens devaient mettre des fleurs à la fenêtre de leur bien-aimée.

Dans la pensée populaire les saints ne marquaient pas seulement le retour des saisons, ils en réglaient aussi la marche. Ils distribuaient à leur gré aux hommes les beaux et les mauvais jours, comme les anciens dieux germaniques. En Provence, saint Césaire d'Arles avait toute puissance sur les tempêtes : son gant, apporté plein d'air dans la vallée de Vaison, y avait déchaîné les vents[3]. Saint Servais tenait en réserve trois jours de neige au milieu même du mois de mai. Sainte Barbe écartait la foudre : c'est pourquoi les cloches qu'on sonnait pendant les orages étaient ornées de son image[4]. Saint Médard était le maître de la pluie. Plusieurs autres saints partageaient avec lui ce privilège; pendant les longues sécheresses, le peuple, irrité de l'inutilité de ses prières, trempa

[1] Voir Leroux de Lincy, *le Livre des proverbes français*.
[2] Voir Cahier, *Caractéristiques des Saints*, t. II. Article : *Calendrier*.
[3] G. de Tilbury, *Otia imperialia*, 3e partie, cap. XXXIV.
[4] Voir *Bullet. monum.*, t. XXIV, p. 227 et suiv.

plus d'une fois dans l'eau la statue du saint qu'il avait vainement invoqué[1].

La nature, l'univers entier, proclamaient la gloire des saints. La voie lactée s'appelait « le chemin de saint Jacques » ; les phosphorescences de la mer, « le feu saint Elme ». Les petites baies des haies qui mûrissent en hiver se nommaient en Flandre « lampes de sainte Gudule » ; le plantain qui guérit de la scrofule était connu, dans le nord de la France, sous le nom d' « herbe de saint Marcoul[2] ».

Ainsi l'antique paganisme se perpétuait ingénûment sous le couvert des saints. Telle nous voyons aujourd'hui la Bretagne avec ses chapelles, ses fontaines, ses pardons ; telle il faut se figurer toute la France du moyen âge.

II

On comprend pourquoi les saints ont tenu tant de place dans la cathédrale, pourquoi tant de vitraux leur furent consacrés. Le peuple ne se lassait pas de voir ses protecteurs, ses amis, tous ceux avec qui il était plus familier qu'avec Dieu. Il ne se lassait pas non plus d'en entendre parler. Des poèmes en langue vulgaire, des drames populaires, des sermons, rappelaient sans cesse à la mémoire des chrétiens les miracles fameux, les illustres exemples de la vie des saints. L'Église gardait fidèlement le dépôt de cette histoire presque infinie et la transmettait au peuple. Chaque cathédrale, chaque monastère conservait et lisait solennellement les Actes des saints du diocèse le jour de leur fête. Quant aux saints fameux dans la chrétienté tout entière, leur vie, plus ou moins abrégée, était contenue dans le livre de lecture du chœur, dans le Lectionnaire. Le Lectionnaire, dont les leçons passeront plus tard dans le Bréviaire, quand ce livre unique aura remplacé, dans le courant du XIII[e] siècle, tous les vieux livres liturgiques[3], a fait vivre les saints dans la mémoire de l'Église pendant des siècles. Il était fait d'extraits empruntés aux plus célèbres légendes. L'*Histoire des apôtres* d'Abdias, la *Vie des Pères du désert* traduite par Rufin d'Aquilée,

[1] Molanus, *De sanct. imagin.*, lib. II, cap. XXXIII.

[2] Sur les plantes qui ont des noms de saints, on peut consulter le vieux livre de Bauhin, *De plantis a divis sanctisve nomen habentibus*. Bâle, 1591, in-12. Saint Marcoul guérissait les écrouelles ; on disait que c'était lui qui avait transmis ce privilège aux rois de France ; aussi, après leur sacre, allaient-ils visiter l'abbaye de Corbeny (près Laon), où le saint était enterré.

[3] Voir Batiffol, *Hist. du Bréviaire*, ch. IV, p. 193 et suiv.

les *Dialogues* de saint Grégoire le Grand, le *Martyrologe* de Bède, et beaucoup de récits anonymes, avaient été mis à contribution avec une grande naïveté et une complète absence d'esprit critique. C'était une Somme de la vie des saints, précieuse dans un temps où les livres étaient rares.

Jacques de Voragine ne fit donc rien de bien nouveau en écrivant, à la fin du XIIIe siècle, la fameuse *Légende dorée* [1]. Dans ce livre célèbre, il ne fit que vulgariser le Lectionnaire, dont il conserva jusqu'à l'ordonnance [2]. Sa compilation n'offre aucune originalité; il se contenta çà et là de compléter, en recourant aux originaux, les récits du Lectionnaire, et d'ajouter des légendes nouvelles. La *Légende dorée* devint célèbre dans toute la chrétienté, parce qu'elle mettait entre les mains de tous des récits qui, jusque-là, n'étaient guère sortis des livres liturgiques. Le baron dans son château, le marchand dans son arrière-boutique purent désormais savourer à loisir toutes ces belles histoires.

Les critiques dont les érudits du XVIIe siècle accablaient Jacques de Voragine portaient à faux. Cette légende d'or, qu'ils accusaient d'être une « légende de plomb [3] », n'était pas l'œuvre d'un homme, mais bien de toute la chrétienté. La candeur, la crédulité de l'écrivain étaient celles de son temps. Les fabuleuses histoires du voyage de saint Thomas dans l'Inde, ou du manteau miraculeux de saint Jacques, que la *Légende dorée* raconte si complaisamment, et qui déplaisaient tant aux sévères théologiens formés à l'école des Pères du Concile de Trente, étaient, au XIIIe siècle, acceptées de tous. Elles se lisaient publiquement dans les cathédrales et elles étaient représentées dans les vitraux. Condamner Jacques de Voragine, c'était condamner tous les vieux Lectionnaires, et avec eux tous les chanoines qui les avaient lus, tous les fidèles qui les avaient écoutés.

Pour nous qui ne cherchons dans les livres du moyen âge que le génie du temps, la *Légende dorée* demeure un des ouvrages les plus intéressants de cette époque. Sa fidélité a reproduire les récits antérieurs, son absence d'originalité nous le rendent particulièrement précieux. Un pareil livre représente admirablement toute une série d'œuvres qu'il peut, à la rigueur, dispenser de consulter. Il suffit de l'avoir lu pour pouvoir expliquer presque tous les bas-reliefs et

[1] Jacques de Voragine, dominicain, évêque de Gênes, est né vers 1230 et mort vers 1298.

[2] Les légendes des saints sont racontées dans l'ordre du calendrier ecclésiastique et commencent au temps de l'Avent.

[3] Les Bollandistes dans leur préface, et Molanus (lib. II, cap. XXVII) : « Tolerat Ecclesia legendam auream Jacobi de Voragine quam alii plumbeam vocant. »

presque tous les vitraux légendaires de nos cathédrales. Graesse, en le rééditant, a rendu le plus grand service, sinon à l'histoire religieuse, au moins à l'histoire de l'art[1]. La *Légende dorée* sera donc notre principal guide dans cette étude. C'est à ce livre populaire que nous demanderons l'explication d'œuvres d'art faites pour le peuple.

On peut, sans trop d'effort, comprendre quel charme dut avoir un pareil livre, et quel aliment moral le moyen âge y trouva.

Ces nombreuses biographies offraient d'abord au fidèle le tableau le plus varié de l'existence humaine. Connaître la vie des saints, c'était connaître toute l'humanité, toute la vie. On pouvait y étudier tous les âges et toutes les conditions. Nos romans, nos « comédies humaines », sont moins divers, moins riches d'expérience que l'immense collection des *Acta Sanctorum*. La *Légende dorée* en donnait l'essentiel. Il n'y avait pas de métier, pas de profession libérale qui n'ait eu ses saints. Des saints avaient été rois comme saint Louis, papes comme saint Grégoire, chevaliers errants comme saint Georges, cordonniers comme saint Crépin, mendiants comme saint Alexis. Il s'était même trouvé un avocat pour être canonisé : le peuple en marquait son étonnement avec bonhomie dans l'hymne qu'il chantait en l'honneur de saint Yves :

Advocatus et non latro,
Res miranda populo.

Des bergers, des toucheurs de bœufs, des valets de charrue, de petites servantes, avaient été jugés dignes de s'asseoir à la droite de Dieu. Les vies de ces humbles chrétiens montraient ce qu'il y a de sérieux, de profond, dans toute existence humaine. Elles étaient pour le lecteur du moyen âge le plus riche trésor de sagesse. Tout homme pouvait trouver un modèle dans son livre.

La *Légende dorée*, qui faisait connaître la vie au chrétien, lui apprenait aussi à connaître le monde, à imaginer d'autres climats, d'autres siècles. Le moyen âge entrevit l'histoire et la géographie à travers la *Légende dorée*. L'univers y apparaissait, il est vrai, vague et flottant, déformé comme dans les vieilles cartes, mais c'était pourtant une image de la réalité. Suivant le jour de la semaine, le livre transportait le lecteur, tantôt dans les déserts de la Thébaïde, au milieu des tombeaux que les hommes de Dieu habitaient en compagnie des

[1] *Legenda aurea*, Éd. Graesse, Wratislaviæ, 1890, in 8. Brunet a donné une traduction de la *Légende dorée*, Paris, 1843, 2 vol. in 12. Th. de Wyzewa en a donné une plus récente.

chacals, tantôt dans la Rome de saint Grégoire, déserte, pleine de ruines, désolée par la peste. D'autres fois, il fallait suivre le narrateur aux bords des fleuves de la Germanie, ou faire voile avec lui vers l' « Ile des saints ». A la fin de l'année chrétienne, l'imagination avait parcouru tous les pays et tous les

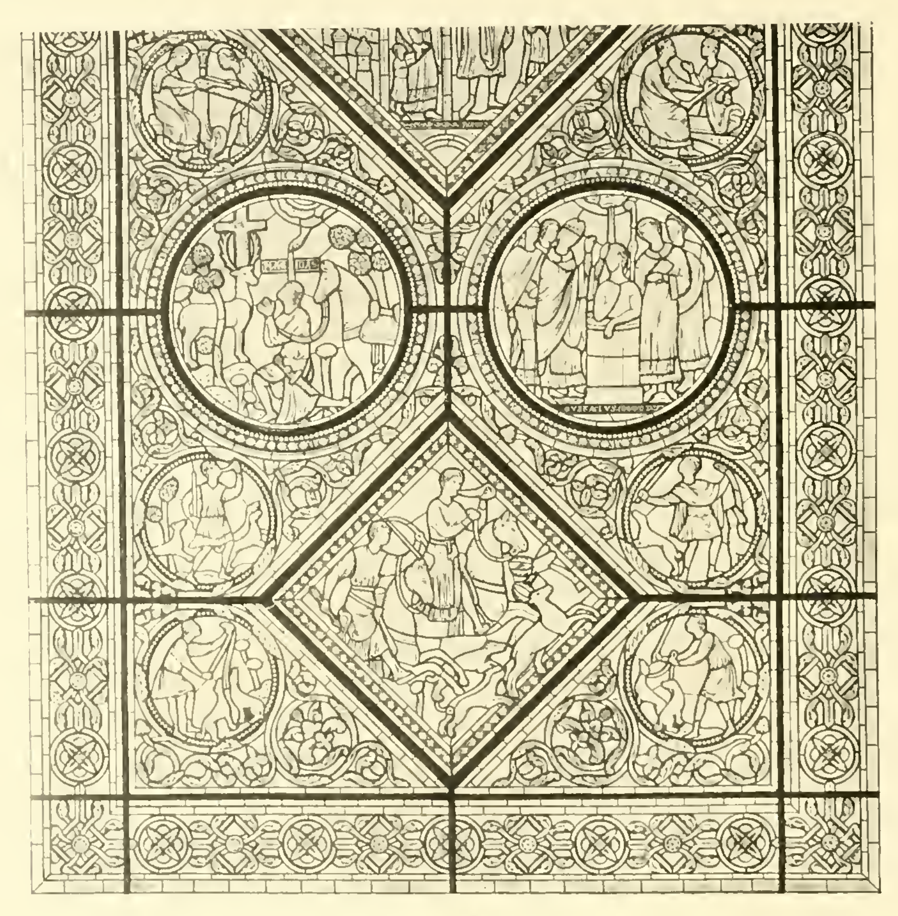


Fig. 138. — Légende de saint Eustache (Première partie, Vitrail de Chartres).

temps. L'humble fidèle qui ne connaissait au monde que sa rue et son clocher avait vécu de la vie de la chrétienté tout entière.

Mais le plus grand charme du livre était moins encore dans la vérité que dans le merveilleux. Plusieurs vies de saints égalaient les plus ingénieux romans. Les légendes des saints orientaux surtout, arrangées par les hagiographes grecs ou coptes, ressemblaient à des contes de fées héroïques. L'histoire de saint Eustache, celle de saint Georges et celle de saint Christophe, se distinguaient entre toutes par leur étrangeté.

Placidas, général de l'empereur Trajan, vit un jour l'image de Jesus-Christ

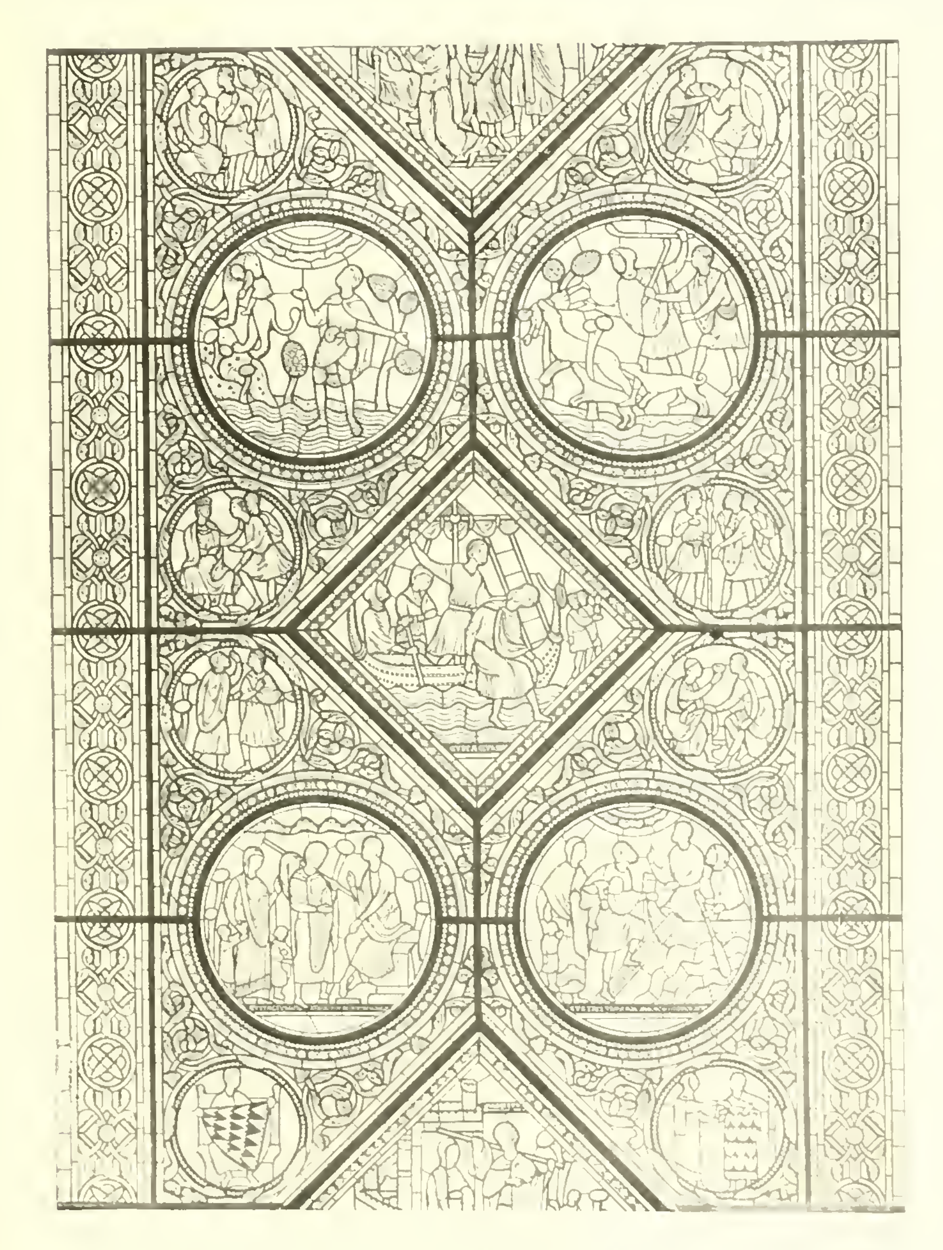


Fig. 139. — Legende de saint Eustache (Deuxième partie). Vitrail de Chartres.

entre les cornes d'un grand cerf qu'il poursuivait. Converti par ce miracle, il se fit baptiser avec sa femme et prit le nom d'Eustache (fig. 138). Dieu, pour l'éprouver, comme jadis son serviteur Job, le ruina. Eustache sans ressources s'embarqua

avec sa famille et arriva en Égypte. Comme il n'avait pas d'argent pour payer son passage, le patron du bateau retint sa femme. Plein de tristesse, Eustache s'enfonça dans le pays inconnu où il venait d'aborder et il arriva près d'un fleuve avec ses deux enfants. Il en laissa un sur la rive et transporta l'autre sur le bord opposé. Il revenait chercher le second, et il était déjà au milieu du fleuve, quand un loup, d'un côté, et un lion, de l'autre, lui enlevèrent ses deux fils à la fois (fig. 139). Désespéré, Eustache vint au village voisin et se mit au service d'un laboureur. Il resta là plusieurs années, pleurant ses fils qu'il croyait morts, alors qu'ils grandissaient non loin de lui, chez des paysans qui les avaient sauvés. L'histoire finit comme les romans et les comédies antiques. Le procédé dramatique auquel Ménandre et Térence ont si souvent recours, la reconnaissance, l'ἀναγνώρισις, est très habilement manié par l'hagiographe. Des soldats de Trajan, en passant par le village où Eustache s'était réfugié, reconnaissent leur général. Eustache, que l'empereur a remis à la tête des légions, reconnaît ses deux fils qui s'étaient engagés dans l'armée. A leur tour, les deux jeunes gens sont reconnus par leur mère qui leur a entendu raconter leur enfance dans une hôtellerie. Après tant d'épreuves, Eustache est donc de nouveau réuni à sa femme et à ses enfants. Mais leur bonheur est de courte durée. Le successeur de Trajan, Hadrien, en apprenant qu'Eustache était chrétien, le fit enfermer avec sa femme et ses enfants dans un taureau de bronze et renouvela pour eux le supplice inventé par Phalaris (fig. 140).

De telles histoires avaient pour le moyen âge le charme de nos romans d'aventures[1].

La légende de saint Georges, née dans le monde grec, est un fragment d'épopée. En Grèce, la sève épique ne tarit jamais. Saint Georges est le Persée de l'Orient chrétien. — Il y avait près de Silène, en Libye, un étang où habitait un monstre. La ville lui envoyait régulièrement un tribut de brebis. Si par hasard on y manquait, le monstre s'avançait jusque sous les murs et empestait l'air de son souffle. Quand il n'y eut plus de brebis, on offrit au monstre des jeunes garçons et des jeunes filles. Or, il arriva que le sort désigna la propre fille du roi. Rien ne put la sauver, et après un délai de huit jours, sous les yeux de la ville entière, elle marcha vers l'étang, parée de ses vêtements royaux.

[1] La légende de saint Eustache fut très chère aux artistes du moyen âge (vitrail de Sens, d'Auxerre, du Mans, de Tours). A Chartres, deux vitraux sont consacrés à saint Eustache, et un bas-relief, au porche du sud.

Saint Georges, qui passait par là, vit qu'elle pleurait et lui demanda où elle allait. « Jeune homme, dit-elle, je crois que tu as le cœur noble et grand, mais hâte-toi de partir. » Georges répondit : « Je ne partirai que lorsque tu m'auras

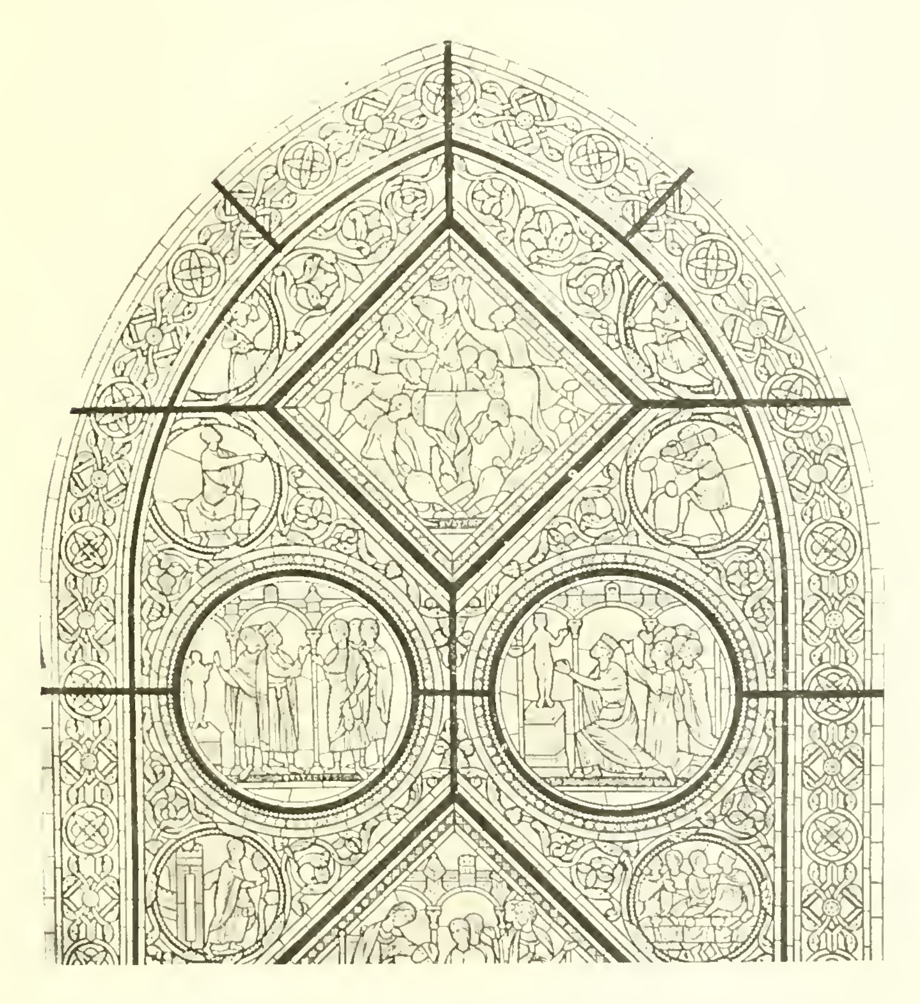


Fig. 150. — Légende de saint Eustache (Troisième partie. Vitrail de Chartres).

appris la cause de tes larmes. » Lorsqu'elle l'eut instruit de tout, Georges dit : « Ne crains rien, car je t'aiderai au nom de Jésus-Christ. » — « Brave chevalier, reprit-elle, ne cherche pas à mourir avec moi ; il suffit que seule je périsse, car tu ne pourrais ni m'aider, ni me délivrer, et tu succomberais avec moi. » Dans ce moment le monstre sortit de l'eau. Alors la vierge dit en tremblant : « Fuis au plus vite, chevalier. » — Pour toute réponse, Georges monta sur son cheval, fit le signe de la croix, s'avança au-devant du monstre en se recom-

mandant à Jésus-Christ, et le chargea intrépidement. Il brandit sa lance avec une telle force qu'il le traversa et le jeta par terre. Alors, s'adressant à la fille du roi, il lui dit de passer sa ceinture autour du cou du monstre et de ne le redouter en rien. Quand ce fut fait, le monstre la suivit comme le chien le plus doux[1]. » Cette aventure chevaleresque n'égalait-elle pas les plus belles entreprises de Lancelot ou de Gauvain? Quel chevalier errant pouvait se comparer à saint Georges?

L'histoire de saint Christophe était plus étonnante encore. Christophe était un géant de la terre de Chanaan, haut de douze coudées et d'un aspect terrible. Il entra au service d'un roi parce qu'il avait entendu dire que ce roi était le plus puissant du monde. Un jour qu'on prononçait le nom du diable, le roi se signa. Christophe connut par là qu'il y avait dans le monde quelqu'un de plus puissant que son maître. C'est pourquoi il partit pour s'aller mettre au service du diable. Il le rencontra dans un désert et fit route avec lui. En arrivant dans un carrefour, ils aperçurent une croix, et soudain le diable prit la fuite. Lorsque Christophe l'eut rejoint, il voulut connaître la cause de cette terreur subite. Le diable, pressé de questions, fut contraint d'avouer qu'il y avait quelqu'un de plus puissant que lui et que c'était Jésus-Christ. Sans tarder, Christophe se mit à la recherche de ce maître plus fort que le diable. Un ermite qu'il rencontra lui enseigna les vérités de la foi chrétienne et le baptisa. L'ermite, désireux de le faire avancer dans la voie de la perfection, lui recommanda d'abord de jeûner; mais le bon géant en était tout à fait incapable. Il lui enjoignit alors de réciter ses prières, mais Christophe s'embrouilla et n'en put venir à bout. L'ermite, connaissant mieux son néophyte, établit cet homme de bonne volonté au bord d'un fleuve rapide, où chaque année beaucoup de voyageurs se noyaient. Christophe prenait les passants sur son dos, et, aidé d'un bâton, il franchissait le torrent. Un jour, il s'entendit appeler par un enfant. Il sortit de sa hutte, mit le jeune voyageur sur son épaule et commença à traverser le fleuve. Mais, quand il fut au milieu, l'enfant devint si lourd, que le géant, courbé en deux, n'avançait plus qu'à grand'peine. Arrivé enfin à la rive, il demanda à l'enfant qui il était. « Tu m'as chargé d'un si grand poids, dit-il, que si j'avais porté le monde entier sur mes épaules, je n'aurais pas eu un plus lourd fardeau. » — « Ne t'étonne pas, Christophe, répondit l'enfant, car tu as eu sur les épaules non

[1] *Lég. dorée* (Brunet), t. II, p. 75. — Saint Georges est représenté trois fois à Chartres (statue du porche sud, vitrail de la nef, vitrail du chœur); à Lyon, deux bas reliefs du portail lui sont consacrés.

seulement le monde entier, mais celui qui a créé le monde. Sache que je suis Jésus-Christ. » L'enfant disparut aussitôt, et Christophe, qui avait planté son bâton dans le sable, vit qu'il était couvert de feuilles et de fleurs. Peu de temps après, Christophe mourut comme un vaillant martyr, en Lycie, dans la ville de Samos [1]. — Si saint Georges ressemble à Persée, saint Christophe ressemble à Hercule : comme lui, il est né pour servir. Dans la Grèce du moyen âge, les vieux héros, qu'on croyait morts, renaissaient sous des formes nouvelles.

Tous ces récits charmaient un peuple enfant. Presque toutes les légendes des saints d'origine orientale avaient un air de roman. Sainte Théodore se déguise en homme et vit pendant vingt ans au milieu des moines ; saint Alexis vient mendier dans le palais de son père, couche sous l'escalier avec les chiens, et n'est reconnu de personne. La légende des sept dormants d'Éphèse est un charmant conte des *Mille et une Nuits*, où ne manquent ni la caverne ni les trésors.

L'histoire des saints de l'Occident était moins riche en belles aventures. Toutefois quelques biographies de saints d'origine germanique ou celtique pouvaient plaire à l'imagination. La légende du roi saint Gontran de Bourgogne, qui trouva, guidé par des rats, un souterrain rempli d'or, était sans aucun doute un chant populaire des tribus burgondes [2]. La vie de saint Patrick d'Irlande, celle de saint Brendan, semblaient avoir été écrites par des bardes celtiques récemment convertis au christianisme [3]. Le poète (il mérite ce nom) y emporte à chaque instant son lecteur au delà des limites du monde connu. Les aventures de saint Brendan sur la mer furent, avant les récits de Marco Polo, le seul livre de voyages du moyen âge. Les îles chimériques que le saint irlandais était censé avoir découvertes sur l'Océan faisaient encore rêver les premiers navigateurs du XVe siècle.

D'ailleurs, s'il y avait dans la vie des saints de l'Occident moins d'aventures, il y avait au moins autant de miracles que dans celle des saints de l'Orient. L'Église, même au moyen âge, tenait pour suspects plusieurs des miracles de

[1] *Leg. aur. De Sanct. Christoph.* Vitrail de Chartres. Les images de saint Christophe se multiplient à la fin du moyen âge.

[2] La légende de saint Gontran, ainsi que celles de plusieurs autres saints dont nous parlons dans ce chapitre, ne figurent pas dans la *Légende dorée* ; mais nous avons déjà dit que ce nom de *Légende dorée* était pour nous surtout un titre commode qui désigne tous les recueils de vies de saints en usage au moyen âge.

[3] On voit saint Patrick changer en renard un roi d'Irlande.

la *Légende dorée;* le peuple les acceptait tous. Il en prêtait de nouveaux à ses saints favoris [1]. Des saints raisonnables, comme un saint Vincent de Paul ou un saint François de Sales, n'eussent guère plu aux chrétiens du XIII[e] siècle. Un vrai saint était un homme qui voyait face à face les démons et les anges. De l'histoire de sainte Geneviève le peuple de Paris n'avait retenu qu'une chose, c'est que le diable éteignait son cierge d'un côté pendant qu'un ange le rallumait de l'autre.

L'intervention continuelle des anges donne à ces légendes un charme délicieux. Les anges viennent servir humblement les saints, car ces hommes héroïques sont devenus plus grands qu'eux par la lutte et la souffrance. Les anges portent doucement jusqu'aux stalles du chœur le vieux saint Pierre Nolasque, le fondateur de la Merci, quand ses jambes ne peuvent plus le soutenir. Ils achèvent le sillon que saint Isidore a interrompu pour prier. Ils emportent au Sinaï le corps virginal de sainte Catherine après son supplice. La terre et le ciel se mêlent. Jésus-Christ descend dans la prison de saint Denis et le fait communier de sa main.

Les miracles qu'aimait surtout le peuple étaient ceux par où les saints manifestaient leur pouvoir sur la nature. Autour de ces hommes de Dieu il semble que le monde revienne à l'innocence primitive. Les ermites qui habitent dans les forêts de la Gaule ont l'air de vivre dans l'Éden. Saint Calais, dans le désert du Perche, a pour compagnon l'aurochs, le taureau sauvage de l'ancienne Gaule. Saint Gilles est nourri par une biche et il a la main percée d'une flèche en la défendant contre les veneurs du roi, car les rois mérovingiens, dans leurs chasses, se trouvaient souvent face à face avec les solitaires. Saint Blaise guérissait les animaux malades, mais ils attendaient, avant de l'approcher, qu'il eût fini ses prières. Sainte Brigitte caressait les cygnes des mers boréales qui s'abattaient sur l'étang glacé de Kildare.

Dans la *Vie des saints* l'homme est réconcilié avec la nature. Les animaux les plus farouches deviennent les plus dociles. Un lion suivait saint Gérasime dans le désert [2]; un loup guidait à travers la Bretagne l'aveugle saint Hervé; quand saint Gervais s'endormait dans la campagne, un aigle planait au-dessus de sa tête pour le mettre à l'abri des rayons du soleil.

[1] Le miracle des trois écoliers ressuscités par saint Nicolas est, comme nous le verrons bientôt, une invention populaire.

[2] Les peintres ont de bonne heure confondu saint Gérasime et saint Jérôme, auquel ils ont donné le lion comme compagnon.

On dirait qu'une vertu sort des saints, et la nature inanimée elle-même tressaille à leur passage. Le jour de la translation des reliques de saint Firmin, les arbres dépouillés par l'hiver reverdirent soudain. Là où sainte Ulphe de Picardie avait passé pour se rendre à l'église, l'herbe était plus belle qu'ailleurs. Ainsi les saints rétablissaient partout autour d'eux l'antique harmonie du monde. Beaucoup de ces légendes sorties de l'âme même du peuple témoignent d'une grande douceur, d'une profonde tendresse pour la nature. Elles font l'éloge des races qui les créèrent et de celles qui les adoptèrent.

Tel est le charme de la *Légende dorée*. Les fidèles du XIII[e] siècle y trouvaient tout ce qu'ils aimaient : un tableau de la vie humaine, un résumé de l'histoire du monde, des aventures extraordinaires, des miracles.

L'Église, depuis le Concile de Trente, s'est montrée sévère pour ces naïfs récits. Elle jugeait sans doute que tant de merveilles cachaient la vraie grandeur des saints. Les docteurs du XVII[e] siècle connaissaient leur temps : ils ne voulaient pas que la vie des saints devînt, pour des esprits formés à la critique par les protestants, une occasion de scandale. Launoi méritait alors son surnom de « dénicheur de saints ». Le curé de Saint-Eustache, tremblant pour le patron de son église, saluait très bas, quand il le rencontrait, cet homme redoutable. De tels scrupules ne pouvaient venir à l'Église du moyen âge. Le peuple d'ailleurs, sous les ornements de la légende, sentit presque toujours le vrai sublime. Les contes infinis qu'on faisait des miracles de saint Martin n'empêchèrent pas les artistes de préférer le trait le plus humain de sa vie. Ils éternisèrent le geste héroïque du jeune soldat romain coupant de son épée, pour vêtir un pauvre nu, la moitié de son manteau militaire.

III

La *Légende dorée* fut donc, pour toutes les raisons que nous venons de dire, le livre favori du moyen âge. Il faut voir maintenant comment les artistes l'interprétèrent [1].

Dans nos cathédrales du XIII[e] siècle, nos grands saints sont glorifiés de deux

[1] Est-il nécessaire de rappeler que les maîtres verriers du XIII[e] siècle exécutèrent la plupart de leurs vitraux avant que Jacques de Voragine eût composé son recueil ? — Mais la *Légende dorée* est déjà tout entière dans les *Lectionnaires* et dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais.

façons : tantôt leur vie tout entière est racontée dans une suite de tableaux, tantôt leur image, nettement caractérisée, est mise toute seule sous les yeux des fidèles.

La première manière fut celle que les maître verriers adoptèrent de préférence. Le vitrail, pendant le XIIIe siècle, fut surtout narratif. Les vitraux des bas côtés de la cathédrale de Chartres, si merveilleusement conservés, sont les pages éclatantes d'une *Légende dorée*. L'ensemble forme un des plus beaux livres à miniatures que jamais prince ait payé au poids de l'or. Le texte de Jacques de Voragine à la main, on déchiffre sans peine toutes les scènes [1]. L'artiste, en commençant par le bas, et en s'élevant peu à peu jusqu'au sommet du vitrail, suit le légendaire pas à pas. L'histoire de saint Eustache, par exemple, se déroule tout entière en une vingtaine de médaillons, depuis l'apparition du cerf miraculeux à Placidas, jusqu'au martyre du saint et de sa femme dans le taureau d'airain. De chaque épisode, nos artistes surent ne retenir que l'essentiel. Dans un médaillon, il n'y a qu'un petit nombre de personnages dont la mimique est extrêmement nette. Étudiés de près, les gestes semblent exagérés jusqu'à la caricature ; de loin, ils ne sont qu'expressifs. Le décor est réduit à l'indispensable : un arbre, une porte de ville, des traits ondulés qui figurent les fleuves et la mer. Ce sont des signes destinés à nous suggérer l'image des lieux où se passe la scène. Aucune couleur locale : les soldats romains ont la cotte de mailles et le bouclier du XIIIe siècle, les empereurs portent le sceptre et la couronne des rois de France, et sont assis sur un trône pareil au fameux fauteuil de bronze de Saint-Denis. Un roi ressemble à un autre roi, un soldat à un autre soldat. Ils apparaissent presque comme des symboles. Nul désir de s'échapper du sujet, de développer un brillant épisode : aucun de ces hors-d'œuvre de décors, d'architectures, de scènes familières où se plaisent les verriers de la Renaissance. Il y a dans ces petits tableaux un remarquable génie de clarté et d'abstraction qui fait songer à notre théâtre classique. Les légendes de saints sont souvent longues et diffuses : en les interprétant, les maîtres verriers ont presque toujours réussi à éviter ces défauts.

La seconde manière d'honorer les saints fut de les offrir au respect du peuple, non plus engagés dans l'action, mais immobilisés dans une attitude

[1] Quelques verrières sont consacrées à la vie des saints locaux qui ne se trouvent pas dans la *Légende dorée*, d'autres à des personnages de l'Ancien Testament (Noé, Joseph). Tous ces sujets sont expliqués dans Bulteau, *Descrip. de la cath. de Chartres* (édit. de 1850, en un volume), et *Monographie de la cathédr. de Chartres*, t. III.

solennelle. Les vitraux des fenêtres hautes ou les statues des portails représentent les saints sous un aspect presque surhumain. Les mille compartiments de vitraux légendaires racontaient les luttes et les souffrances des saints dans cette vie, tandis que ces grandes images nous montrent les bienheureux transfigurés par la lumière d'un autre monde rayonnant d'une sérénité éternelle. Les uns étaient consacrés à l'Église militante, les autres le sont à l'Église triomphante.



Fig. 141. — Saint Théodore (Chartres).

Les artistes, et surtout les sculpteurs, qui eurent à représenter ces grandes figures, se trouvèrent aux prises avec un des plus beaux problèmes de l'art. Il s'agissait de faire rayonner une vertu différente sur la face de chaque saint. Rien n'est moins monotone que les grands saints. Dans la *Légende dorée*, ils ont chacun leur caractère : saint Paul est l'homme d'action, et saint Jean le contemplateur; saint Jérôme est le savant dont les yeux se sont affaiblis sur les livres, et saint Ambroise est l'évêque par excellence, le surveillant du troupeau. Il n'est pas de sentiment, de nuance de sentiment qu'un saint ne puisse incarner. Saint Georges est le courage qui s'élance au-devant de la mort, et saint Étienne la résignation qui l'attend. Sainte Agnès, sainte Catherine, sainte Cécile sont la virginité; mais sainte Agnès est la vierge candide, ignorante et désarmée qui a l'agneau pour emblème; sainte Catherine est la vierge sage qui connaît la science du bien et du mal et qui dispute avec les docteurs; sainte Cécile est l'épouse vierge qui embrasse volontairement la chasteté dans la chambre nuptiale. La vie des saints proposait toutes ces nuances exquises à l'art. Il en est résulté que l'art du moyen âge, qui n'a guère représenté que des saints, est l'art idéaliste par excellence : car on ne lui demandait que de faire transparaître des âmes. Force, charité, justice, tempérance, voilà ce qu'on devait lire sur les visages. Ce ne sont pas là de froides abstractions : les saints furent des réalités vivantes. Il y eut en eux, pour parler comme les docteurs, plus de vie véritable que chez tous les autres hommes. Seuls ils ont vécu.

En même temps, chacun eut son type physique, son caractère. Au lieu

d'avoir à représenter l' « Éloquence » sous la figure d'un vague orateur, l'artiste avait à faire le portrait de saint Paul, d'un petit homme chauve, à longue barbe, que le génie transfigurait[1]. De sorte que cet art, idéaliste en son fond, eut les attaches les plus étroites avec la vérité et avec la vie. La vraie grandeur de l'art du moyen âge est là[2]. Il ne se propose pas cet idéal académique, cette beauté épurée par les canons de l'École, qui n'a pas plus de saveur que l'eau pure, — il s'empare de la réalité la plus chétive et la fait rayonner. L'artiste procède comme les saints eux-mêmes, qui se sont sculptés avec effort, et qui ont fait apparaître sur un visage ingrat, vulgaire, ou beau d'une beauté simplement humaine, la chasteté, la force d'âme, la charité, enfin un reflet de Dieu. L'artiste, comme auraient pu dire les théologiens du moyen âge, fait ce que fera Dieu lui-même au jour du Jugement, — il conserve aux élus les traits que chacun d'eux eut dans la vie, mais ces visages, pénétrés de la lumière d'une âme pure, participent de la beauté éternelle.



Fig. 142. — Saint Firmin (Amiens).

Tels furent les principes qui guidèrent la main des artistes au XIIIe siècle : tout cela senti confusément, deviné, et non pas réduit en formules pédantesques. Toutes les statues de saints du moyen âge ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais dans toutes on sent un même effort. Quelques-unes sont admirables. Le saint Martin du portail sud de Chartres (fig. 143), le bâton pastoral à la main, actif et sévère, commande vraiment à toute créature. Sainte Modeste, au portail (fig. 3), apparaît comme la statue de la Pudeur. Saint Théodore est l'image du vrai chevalier (fig. 141). A Reims, saint Nicaise, le haut du crâne enlevé, marche avec une sérénité héroïque entre deux anges qui lui sourient. Au portail d'Amiens, saint Firmin (fig. 142), revêtu d'une lumière céleste, fait un geste où il y a

[1] Citons le saint Paul du musée de Toulouse (XIVe siècle).

[2] Il s'agit surtout de l'art de la seconde moitié du XIIIe siècle. L'art du commencement du XIIIe siècle est encore malhabile à exprimer le caractère de l'individu.

de l'éternel. Jamais peut-être on n'exprima mieux le fond de l'être. Le saint Firmin d'Amiens est une âme. Les apôtres, à Chartres, à Amiens, ont été conçus par des hommes de génie : presque tous ressemblent à Jésus-Christ, comme si l'esprit du Maître, en passant en eux, les eût façonnés.

L'obligation où les artistes furent, pendant trois cents ans, de représenter des hommes supérieurs à l'homme a donné à l'art du moyen âge son inimitable caractère.

On comprend maintenant quelle influence a eue la *Légende dorée* sur l'histoire de l'art français.

Si c'en était le lieu, nous pourrions montrer ici comment l'étude de la vie des saints a affiné aussi la sensibilité des artistes italiens, et leur a enseigné la connaissance de l'homme moral. Dès la fin du XIV[e] siècle, grâce à la peinture, cet instrument d'analyse si subtil, ils s'essaient à montrer sur des visages les âmes les plus variées. Au XV[e] siècle, Fra Angelico trouve dans la vie des saints ses nuances les plus suaves. Les païens du XVI[e] siècle eux-mêmes peignent encore des saints. Une Madeleine, un saint Jean-Baptiste au désert, restaient pour eux des physionomies rayonnantes de pensée et de rêve, où ils mettaient toute leur science de la vie.

IV

Cependant, malgré tous leurs efforts, malgré leur désir passionné de mettre en saillie le caractère, les artistes du XIII[e] siècle ne pouvaient faire que le peuple mît à coup sûr un nom sur chacune de leurs statues. Comment empêcher de confondre deux saints chevaliers, saint Georges et saint Théodore, ou deux vierges, sainte Barbe et sainte Agnès ? — Au XIII[e] siècle, on cherchait encore la solution de ce problème.

A Chartres, il fut résolu d'une façon ingénieuse. Sous les pieds de chaque saint se voit une petite scène qui rappelle quelque trait fameux de sa vie ou de sa mort[1]. Sur le socle de la statue de saint Denis, par exemple,

[1] Voir la figure 145 qui représente l'ébrasement du portail de droite de la façade méridionale de Chartres. On voit saint Martin, et sous ses pieds les chiens qu'il arrêta d'un mot, au moment où ils allaient se jeter sur un lièvre. Puis saint Jérôme tenant la Bible ; sous ses pieds la Synagogue, les yeux bandés, essaie vainement de déchiffrer une banderole (le texte de l'Écriture) qu'elle ne comprend plus. Vient ensuite saint Grégoire le Grand ; il porte une colombe (la tête est brisée) sur son épaule ; sous ses pieds son secré-

est sculpté un des lions auxquels fut exposé le martyr, et sur le socle de la statue de saint Georges une roue qui rappelle sa mort. Les saints, debout sur les instruments de supplice et sur les persécuteurs, semblent en triompher.

Mais les artistes voulurent frapper plus fortement encore l'attention, et bientôt ce fut dans la main même des saints qu'ils mirent l'instrument du supplice. Les apôtres, les premiers, parurent au portail de nos cathédrales, portant, les uns la croix sur laquelle ils avaient été étendus, les autres la lance ou l'épée qui les avait percés, le couteau qui les avait déchirés[1]. A partir du XIVe siècle, presque tous les saints sont représentés un emblème aux mains. Au portail des Libraires, à la cathédrale de Rouen, sainte Apolline tient les tenailles qui lui arrachèrent les dents, sainte Barbe la tour percée de trois fenêtres (symbole de la Trinité) où son père l'enferma. Les saintes portent fièrement, triomphalement, les instruments de torture qui leur ouvrirent le ciel.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 143. — Saint Martin, saint Jérôme, saint Grégoire (Chartres)

Parfois un épisode célèbre de la vie du saint a fourni un emblème à l'artiste. Le calice surmonté d'un serpent faisait reconnaître saint Jean, et rappelait que l'apôtre avait bu sans péril une coupe de poison, après avoir fait le signe de la croix[2]. Saint Grégoire le Grand se distinguait de tous les autres papes à la colombe qu'il portait sur l'épaule. Cette colombe venait lui dicter ses livres à l'oreille ; son secrétaire, caché derrière un rideau, l'avait un jour aperçue (fig. 143 et 144). Sainte Marie l'Égyptienne ne pouvait être confondue avec aucune autre pénitente, car elle

taire écrit, derrière un rideau. Il semble qu'il regarde par un trou, comme le raconte la légende, et qu'il aperçoit avec étonnement la colombe parlant à l'oreille du pape (fig. 144).

[1] Nous y reviendrons dans ce chapitre.

[2] Le petit dragon ailé qu'on voit souvent au-dessus du calice de saint Jean symbolise la force du poison.

portait à la main les trois pains qu'elle acheta avant de s'enfoncer dans le désert et qui la nourrirent pendant quarante ans. L'art ici ramasse en un trait toute la vie du saint. Le peuple ne s'y trompait jamais, tant ces emblèmes lui étaient familiers. On voit combien la *Légende dorée* fut populaire, car tous ces signes caractéristiques lui sont empruntés. Il faut l'avoir très présente pour désigner sûrement à leurs attributs les saints des portails ou des vitraux.



Phot. M. Houvet à Saleu

Fig. 144. — Partie inférieure de la statue de saint Grégoire. Le secrétaire de saint Grégoire sous les pieds du saint (Chartres).

Mais la *Légende dorée*, elle-même, ne rend pas compte de tout. Profondément mêlés à la vie du peuple, les saints ont reçu de l'art populaire les plus étranges attributs. Saint Martin, par exemple, est quelquefois représenté accompagné d'une oie sauvage. Si l'on parcourt sa légende, on ne trouve pas d'épisode qui puisse justifier un pareil emblème. L'oie ne rappelle aucun des miracles de saint Martin. En réalité, elle est destinée à nous faire souvenir que la fête de saint Martin, à l'entrée de l'hiver, coïncide avec le passage des oiseaux migrateurs[1]. L'art, dans ce cas, a donné une forme à un vieux dicton populaire.

La puissance de l'art sur le peuple fut si grande que les emblèmes imaginés par les artistes ont parfois donné naissance à des légendes nouvelles. Ici, ce n'est plus l'art qui emprunte à la *Légende dorée*, c'est la *Légende dorée* au contraire qui s'inspire des inventions de l'art. On devine cette obscure alchimie plus qu'on ne l'explique. Tous les phénomènes qui se passent dans les profondeurs de l'âme populaire demeurent à moitié mystérieux. — Saint Denis, on le sait, est toujours représenté portant sa tête dans ses mains. Des Lectionnaires

[1] Le P. Cahier a fort bien expliqué l'emblème de l'oie : *Caract. des Saints*, t. II, art. *Oie*. Voir aussi Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, Tours, 1890, 2e édit., p. 606. L'oie de saint Martin est sculptée au portail de Saint-Martin de Worms. L'oie se voit aussi sur le sceau d'un chanoine de Saint-Martin de Tours.

du XIIe siècle[1] nous le montrent déjà dans cette attitude. Ce genre de représentation est certainement plus ancien encore. Les artistes, en l'imaginant, n'avaient pas prétendu autre chose que de rappeler son genre de mort : la tête dans les mains était un signe hiéroglyphique qui signifiait que saint Denis avait été décapité. Leur idée, un peu barbare, n'était pourtant pas sans grandeur, car le saint semblait de ses deux mains offrir sa tête à Dieu. Le peuple ne comprit jamais très bien l'invention des artistes; il expliqua à sa manière ce qu'il voyait, et il imagina que saint Denis avait réellement porté sa tête après avoir été décapité. On surprend là en travail le génie mythique du moyen âge. Bientôt cet établissement entra dans la vie écrite du saint, et les artistes, sans le savoir, se trouvèrent avoir collaboré à la *Légende dorée*[2].

La légende de saint Nicolas s'enrichit de la même façon d'un miracle nouveau. Rien ne fut plus célèbre, à partir du XIIe siècle, que l'histoire des trois enfants assassinés par un hôtelier, coupés en morceaux, mis dans un saloir, et enfin ressuscités par l'intervention de saint Nicolas. Les anciennes vies du saint ne connaissent pas ce miracle. Chose inouïe, Jacques de Voragine, ne le jugeant sans doute pas assez certain, ne l'a pas inséré dans la *Légende dorée*. Au XIVe siècle, il n'est pas encore entré dans la leçon des Bréviaires[3]. Cependant, les artistes représentèrent pendant tout le XIIIe siècle le miracle des trois enfants ressuscités. On le voit dans un vitrail de Bourges consacré à saint Nicolas, dans deux vitraux du Mans[4], dans un vitrail de Troyes et un vitrail de Chartres. La même histoire se déchiffre au milieu des innombrables bas-reliefs qui ornent le portail Saint-Jean de Lyon. Nous nous trouvons donc en présence d'une légende orale qui se transmit longtemps avant d'être écrite. Quelle en est l'origine? — Une conjecture du P. Cahier à ce sujet paraît si vraisemblable, si conforme aux habitudes du moyen âge, qu'on peut la tenir pour l'explication véritable[5]. La *Légende dorée* raconte que saint Nicolas délivra trois officiers de l'empereur Constantin qui avaient été injustement emprisonnés; le saint les

[1] Bibl. de l'Arsenal, ms nº 162, fº 220 (*Lectionnaire*, XIIe siècle).

[2] Le P. Cahier croit que les actes de saint Denis furent refaits vers le XIe siècle. *Caract. des Saints*, t. II, p. 776.

[3] Bibl. de l'Arsenal, *Bréviaire des Frères prêcheurs*, ms nº 193, fº 64, et suiv. (XIVe siècle). Chaque leçon du bréviaire ressemble à un compartiment de vitrail.

[4] Sur un des vitraux du Mans les trois enfants portent le costume de clerc. C'est qu'en effet saint Nicolas était le patron des clercs.

[5] *Vitraux de Bourges*, étude sur le vitrail de saint Nicolas.

arracha des mains du bourreau dans la prison même, au moment où ils allaient être mis à mort. De bonne heure, sans doute, ce sujet fut adopté par les artistes, surtout en Orient où naquit le culte de saint Nicolas. Conformément aux habitudes de l'art du moyen âge, qui, en Orient comme en Occident, témoigne sa déférence aux saints en leur donnant une taille surhumaine, saint Nicolas fut représenté très grand, tandis que les trois officiers apparaissaient à ses pieds plus petits que des enfants. Pour marquer qu'ils avaient été délivrés de prison, on figura, avec la naïveté de ces temps, leurs trois têtes émergeant du sommet d'une tour. Les chrétiens de l'Occident, où le culte de saint Nicolas venait d'être importé au XIe siècle[1], ne connaissaient pas encore très bien sa légende. Ils en imaginèrent une pour expliquer les images qu'ils avaient sous les yeux. Les trois officiers devinrent trois enfants, la tour un saloir. L'hôtelier assassin et sa femme étaient des personnages faciles à imaginer tant ils étaient apparentés à l'imagination populaire. On les retrouve dans tous les contes : c'est l'ogre et l'ogresse de Perrault. Cette histoire de nourrice s'ajouta à la légende de saint Nicolas ; elle passa de bouche en bouche, et les artistes, qui ne l'avaient lue nulle part, la représentèrent sans scrupules[2]. D'ailleurs, l'histoire des trois officiers, remise en honneur, parut sur les vitraux (à Bourges par exemple) concurremment avec l'histoire des trois enfants.

Il se passa pour la légende de saint Georges quelque chose d'analogue. Le bel épisode de la fille du roi sauvée du dragon par le chevalier est né probablement d'une peinture mal comprise. Ce fut une habitude orientale, que l'Occident adopta, de figurer l'idolâtrie par un monstre. Eusèbe rapporte déjà dans son *Histoire ecclésiastique* que Constantin se fit représenter perçant de sa lance le dragon du paganisme. Le dragon devint un symbole, et accompagna l'image des vaillants martyrs qui avaient porté la foi dans une contrée nouvelle. Ainsi fut représenté saint Georges. D'autre part, quand les artistes de l'Orient peignirent pour la première fois le saint guerrier, au Ve ou au VIe siècle, les vieilles traditions de l'art antique substituaient encore : les allégories, les per-

[1] Quand les marchands italiens apportèrent son corps à Bari.

[2] La légende des trois enfants ressuscités par saint Nicolas devint très populaire au XIIe siècle parce que le théâtre religieux s'en était emparé. Un manuscrit d'Orléans (XIIIe siècle) nous a conservé un petit drame en latin dont le sujet est le miracle du saint. Le manuscrit provient du monastère de Fleury, où il était joué par les écoliers dont saint Nicolas était le patron. Voir Edelestand du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849, in-8°, p. 262. Un miracle analogue était joué dès le XIIe siècle par les écoliers de l'abbaye d'Einsiedeln en Suisse. Voir Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, t. I, p. 104.

sonnifications du paganisme n'avaient pas disparu. On les retrouve aux mosaïques de Ravenne, où un vieillard couronné de roseaux symbolise le Jourdain. Il est donc probable qu'une figure de jeune femme, placée près de saint Georges et du dragon, personnifiait dans les anciennes peintures la province de Cappadoce évangélisée par le martyr. Le jour où ce symbolisme ne fut plus compris, le peuple grec trouva dans son imagination le récit épique qui rendait compte de tous les détails de la scène. Un moine le rédigea, et il se répandit dans toute l'Europe[1].

La légende de saint Georges aide à comprendre toutes celles où le dragon figure. Symboliques à l'origine, et présentées comme telles par les artistes, elles furent bientôt prises au pied de la lettre. S'il en fallait croire les anciens Actes des saints, presque tous nos vieux évêques de France, et surtout les fondateurs des sièges épiscopaux, auraient eu à lutter avec des monstres. Suivant la légende, saint Romain de Rouen avait enchaîné la « gargouille », qui désolait la Normandie, saint Marcel de Paris avait mis en fuite un horrible serpent qui habitait dans un cimetière, saint Julien du Mans, et un de ses successeurs, saint Pavace, avaient tué des monstres qui gardaient une fontaine. On racontait la même chose de saint Front de Périgueux, de saint Lô, évêque de Coutances, de saint Loup, troisième évêque de Bayeux, de saint Germain, évêque d'Auxerre. En Bretagne, il y avait jusqu'à dix saints à qui on prêtait la même aventure, notamment les grands évêques saint Brieuc et saint Pol de Léon. Toutes ces victoires sur des monstres expriment des victoires sur l'idolâtrie. Les légendes consacrées au dragon ne dépassent pas le VIe siècle, c'est-à-dire l'époque où la France était devenue chrétienne[2]. Ainsi, une simple métaphore est devenue un récit vivant en passant par le cerveau créateur du peuple[3].

Quand les artistes populaires touchent à un sujet, tout s'anime, tout prend une forme concrète. D'où vient le cierge porté par sainte Geneviève, sinon d'une

[1] Les Bollandistes avaient déjà entrevu cette explication de la légende de saint Georges (*Acta Sanct.*, avril, t. III, p. 104), que G. de Saint-Laurent (*Guide de l'art chrétien*, t. V, p. 282) et le P. Cahier (*Caract. des Saints*, t. I, art. : *Femme*) ont présentée avec plus de netteté.

[2] Saint Bertrand de Comminges, il est vrai, en plein moyen âge, passe pour avoir tué un dragon. Le P. Cahier a très ingénieusement supposé que la légende était née des dessins qui couvrent le coffret où furent enfermées ses reliques. Ces dessins représentent en effet des personnages luttant avec des dragons (*Caract. des Saints*, t. I, p. 418).

[3] A l'origine, l'histoire du dragon est une métaphore pieuse imaginée par des clercs. Ce qui le prouve, c'est que le dragon défend la plupart du temps une fontaine qui semble être le symbole du baptême.

métaphore? La sainte tient à la main le flambeau des vierges sages, la lampe symbolique dont parle l'Évangile : un souffle du mauvais esprit peut éteindre la frêle lumière ; il l'éteindrait, si un ange ne veillait sur elle. Cette figure de sermonnaire, traduite par les artistes, est devenue la scène pleine de bonhomie qui se voyait au portail de Notre-Dame de Paris : d'un côté le diable éteint avec un soufflet le flambeau de la sainte, pendant qu'un ange le rallume de l'autre[1]. La comparaison mystique de la lampe des vierges sages, appliquée à sainte Gudule, fut rendue par les artistes de Flandre comme par les artistes parisiens : sainte Gudule est représentée sur le sceau du chapitre de Bruxelles, portant sa lanterne entre le diable et un ange[2].

Il faut un tact extrême pour remonter à l'origine de pareilles légendes, car ce n'est pas toujours une métaphore qu'on trouve au point de départ, ce sont parfois des faits mal interprétés. Pourquoi, depuis la fin du XIVe siècle, saint Antoine le solitaire est-il toujours représenté accompagné d'un porc qui porte au cou une clochette? Le peuple eut bientôt fait d'imaginer que le saint ermite avait vécu dans la solitude avec ce compagnon fidèle. Mais on ne lit rien de pareil dans la *Vie des Pères du désert*. Une image de confrérie mal comprise a très probablement donné lieu à la légende. Il y avait en Dauphiné un ordre religieux, qu'avaient fondé, en 1095, deux gentilshommes sous le patronage de saint Antoine. Les Antonins étaient des frères hospitaliers qui se dévouaient au soin des malades et des pèlerins[3]. L'ordre, protégé par les particuliers et par l'État, eut des maisons dans beaucoup de villes de France. Les ordonnances de police, qui défendaient de laisser les porcs errer librement par les rues, firent une exception pour ceux qui appartenaient aux Antonins. Les porcs de l'hôpital, une clochette au cou, allaient tranquillement chercher leur nourriture dans le ruisseau. Des dessins, probablement des sceaux, consacrèrent ce privilège : saint Antoine, patron de l'ordre, y fut représenté accompagné d'un porc portant la clochette. L'image se grava dans la mémoire de la foule et se transmit de siècle en siècle, bien que le sens primitif en fût tout à fait oublié[4]. Ce qui

[1] La *Légende dorée* (*De Sanct. Genovef.*) dit simplement qu'un cierge éteint par le vent se ralluma dans sa main. — La statue de Notre-Dame a été refaite.

[2] Cahier, *Caract. des saints*, t. I, p. 197. Même légende pour une autre vierge flamande, sainte Wivine (XIIe siècle).

[3] Voir Advielle, *Histoire de l'ordre hospitalier de Saint-Antoine* 1883.

[4] Voir Collin de Plancy, *Dict. des reliques*, 1821, t. I, p. 33; *Rev. archéolog.*, 1855, XIe année, et Cahier *Caract. des Saints*.

prouve que telle fut bien en effet l'origine de l'attribut, c'est que saint Antoine fut presque toujours, en même temps, représenté avec une béquille en forme de T, dessinée sur son manteau. Cette béquille était comme le blason des Antonins, et rappelait que les frères s'engageaient à consacrer leur vie aux infirmes. Elle persista, ainsi que le porc et la clochette, dans les œuvres d'art du XV[e] et du XVI[e] siècle, époque où tout souvenir de l'antique congrégation hospitalière avait disparu[1].

La faculté qu'eut le peuple du moyen âge de créer des légendes est surprenante. Saint Érasme ou saint Elme était le saint favori des matelots de la Méditerranée : son image se voyait à l'avant des felouques des mers latines. En sa qualité de patron des marins, saint Érasme portait à la main un cabestan où s'enroulait un câble. Loin des côtes, un pareil emblème ne pouvait plus être compris. Les populations de l'est de la France, chez qui saint Érasme était en grand honneur, imaginèrent que le saint évêque tenait à la main, comme les autres saints, l'instrument de son supplice. On supposa donc que les bourreaux lui avaient ouvert le ventre, et que, par un raffinement de barbarie, ils avaient enroulé ses intestins sur un treuil. Les Actes du saint accueillirent le récit populaire, et désormais saint Érasme fut invoqué contre la colique. Dans la petite église de l'Huys, près de Braisne, dans le Soissonnais, les mères venaient suspendre des écheveaux de fil au cou de sa statue, et prier pour la guérison de leurs enfants[2].

Les artistes ont donc été souvent les collaborateurs inconscients de la *Légende dorée*. Les vies des saints furent écrites plus d'une fois d'après de vieilles images symboliques, dont le sens était perdu. Quand on nous dit que saint Ronan battait le diable avec son bâton, il faut entendre qu'un artiste breton avait sculpté dans quelque vieille chapelle le saint évêque posant symboliquement sa crosse sur un démon renversé à ses pieds[3]. Les âmes enfantines des paysans prirent cela pour de l'histoire. — On comprend combien il faudrait d'esprit critique et d'érudition pour reconnaître le vrai sens de tous les emblèmes que tous les artistes ont mis aux mains des saints. Le P. Cahier a heu-

[1] A partir de 1297, les Antonins ou Antonites se transformèrent en une congrégation de chanoines réguliers qui ne conservèrent plus rien de leurs attributions hospitalières (Advielle, *op. cit.*).

[2] Cahier, *Caract.*, t. I, p. 362. L'écheveau symbolisait sans doute les intestins. Saint Érasme était connu à l'Huys sous le nom populaire de saint Agrapard.

[3] Cahier, *Caract.*, t. I, p. 308.

reusement rendu la tâche facile aux archéologues. Dans le grand dictionnaire qu'il a publié sous le titre de *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*[1], il n'est presque pas d'attribut qu'il n'ait parfaitement expliqué. L'érudition n'ajoutera pas grand'chose à un livre où tous les travaux antérieurs ont été utilisés et dépassés. Le P. Cahier avait lu, la plume à la main, non seulement toute la collection des Bollandistes, mais encore tout ce qui s'est écrit sur le culte des saints depuis le XVIIe siècle[2]. Le seul reproche qu'on puisse faire à son immense répertoire, c'est de n'avoir pas fait une place assez grande aux œuvres d'art. Le P. Cahier a mieux connu les textes que les monuments. Il lui a manqué, pour rendre son œuvre parfaite, son collaborateur ordinaire, le Père Martin. Tel qu'il est, son livre permet de reconnaître presque sans hésitation tous les saints qui figurent dans des œuvres d'art, surtout depuis la fin du moyen âge jusqu'à nos jours.

V

C'est à la fin du moyen âge, en effet, à l'extrême limite de la période que nous étudions, que les emblèmes se multiplièrent. Chaque saint eut le sien, que l'usage consacra.

Rien ne contribua plus au maintien et à la diffusion de ces signes que les corporations ouvrières. Chaque corps de métier, nous l'avons vu, eut son patron. Les corporations avaient-elles déjà, au XIIIe siècle, les patrons qu'elles reconnurent plus tard ? Il est permis de le conjecturer, bien que les documents soient rares, et que le livre d'Étienne Boileau soit presque muet sur ce point[3]. Pour le XIVe, et surtout pour le XVe et le XVIe siècle, les renseignements abondent[4]. Il est probable, si on en juge par la permanence du culte rendu aux saints de la corporation pendant au moins deux siècles, que ces patrons chan-

[1] *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, par le P. Cahier, Poussielgue, 1867, 2 vol. in-fol.

[2] Le Dictionnaire du P. Cahier rend inutiles des ouvrages qui eurent leur valeur, comme Helmsdorfer, *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*, Francfort, 1839 ; Mrs Jamesson, *Sacred and legendary art*, 2 vol., 1874 ; Guénebault, *Dict. Iconographique* (Collect. Migne), 1850.

[3] Nous y voyons cependant que les bouclıers (fabricants de boucles) fêtaient la Saint-Léonard, dès le XIIIe siècle, et que les maçons faisaient payer les amendes à la chapelle de Saint Blaise (aux siècles suivants, saint Blaise est encore le patron des maçons).

[4] Voir surtout *Les Métiers et corporations de la ville de Paris*, par R. de Lespinasse, 3 vol. (à partir de 1886), dans la Collection publiée par la ville de Paris.

gèrent peu dans une même région. Des textes et des monuments du xve et même du xvie siècle peuvent donc nous permettre de remonter jusqu'au moyen âge. Les raisons qui déterminèrent les corporations à choisir tel ou tel patron sont souvent très simples : il est tout naturel que saint Éloi soit le patron des orfèvres, saint Crépin celui des cordonniers. Mais ces raisons ne sont pas toujours aussi faciles à deviner. Les menuisiers, par exemple, à qui les églises commandaient parfois le tabernacle où on enferme le saint ciboire, avaient choisi pour patronne sainte Anne, sous le prétexte que sainte Anne avait fait le premier des tabernacles, c'est-à-dire la sainte Vierge qui porta Dieu dans son sein [1]. Les scieurs de long fêtaient la Visitation, parce que, ce jour-là, la Vierge et sainte Élisabeth s'inclinèrent l'une devant l'autre, comme font les deux ouvriers en maniant la scie [2].

Quelques-unes des idées qui présidèrent à ces choix ne manquent pas de beauté et d'une sorte d'ingéniosité touchante. Les portefaix reconnaissaient comme patron saint Christophe, qui porta Dieu sur ses épaules [3]. Les épingliers avaient choisi comme fête de corporation la Nativité, parce que la Vierge avait (pensait-on), pendant la nuit de Noël, attaché le maillot de l'enfant avec des épingles, comme font les nourrices [4]. Les servantes se réclamaient de l'humble et active sainte Marthe; les marchands de parfums, de Marie-Madeleine qui versa un vase d'aromates sur les pieds du Sauveur; les aubergistes, de saint Julien qui accueillit même le lépreux.

Plusieurs rapprochements ne sont pas d'un très bon goût. Saint Barthélemy, qui fut écorché vivant, était le patron des tanneurs, et saint Jean, qui fut plongé dans l'huile bouillante, celui des fabricants de chandelles [5]. Beaucoup de ces analogies sont puériles et quelques-unes sont fondées sur de mauvais calembours. Un jeu de mots avait fait de sainte Claire la patronne des verriers. Aucun trait de la vie du diacre saint Vincent ne le rendait propre à devenir le patron des vignerons : on le choisit à cause de la première syllabe de son nom [6].

[1] Ils appelaient « cervelle de Sainte-Anne » le mélange de colle et de sciure de bois qui leur servait à boucher les trous et à dissimuler les défauts d'une planche. Voir Forgeais, *Plombs historiés*, 1re série. *Méreaux des corporations de métiers*, 1861, p. 91.

[2] Cahier, *Caractér. des saints*, t. II, article : *Patrons*.

[3] Lespinasse, t. I, p. 251, et Cahier, *op. cit.*

[4] Forgeais, *op. cit.*, p. 63.

[5] *Id.*, p. 45.

[6] Voir Cahier, *Caract.*, article : *Calembour*, t. I, et article : *Patron*, t. II.

Puéril ou touchant, le culte des saints patrons avait, on le voit, des racines bien profondes dans l'âme populaire. En multipliant les images de leurs protecteurs, les corporations ne furent pas sans agir sur l'art. Quelques attributs qui se voient aux mains ne se justifient pas par un épisode de leur vie, mais par un patronage. Saint Honoré porte une pelle à four uniquement parce que les boulangers le choisirent comme patron[1]. Une raison analogue explique la grappe de raisin que tient saint Vincent sur plusieurs méreaux de la fin du moyen âge[2], frappés par la corporation des vignerons. On chercherait vainement dans la *Légende dorée* l'explication de pareils emblemes.

Les corporations ne proposèrent pas toujours aux artistes des attributs nouveaux, mais elles les obligèrent toujours à représenter avec la plus grande clarté les attributs consacrés. Les cardeurs, qui avaient pour patron saint Blaise, voulaient qu'on distinguât nettement aux mains du martyr le peigne de fer qui avait été l'instrument de son supplice. Une image où saint Éloi eût été figuré sans ses tenailles n'aurait eu aucune chance de satisfaire les orfèvres. Les corps de métiers contribuèrent donc à répandre parmi les artistes l'habitude de représenter les saints avec quelques signes caractéristiques toujours pareils[3].

On en trouve la preuve en parcourant la curieuse collection de plombs historiés que possède le Musée de Cluny.

Ces petits monuments de l'art populaire furent trouvés dans la Seine. Sous le règne de Napoléon III, quand on refit les quais, un antiquaire, M. Forgeais, les recueillit pieusement et les publia. Il supposa avec beaucoup de vraisemblance que ces médailles, dont la série va du XIIIe au XVIe siècle, provenaient des boutiques qui couvraient jadis les vieux ponts de bois de la cité. Les ponts de Paris s'écroulaient ou brûlaient assez fréquemment au moyen âge : à chaque accident un grand nombre de ces petits objets étaient entraînés dans le lit de la Seine, où ils se sont conservés parfaitement. De toutes les monnaies, médailles, jetons, qui nous sont parvenus de la sorte, les plus intéressants sont les méreaux frappés par les corporations ouvrières. Chacun d'eux porte, d'un côté, l'image du saint patron, de l'autre, le nom ou l'emblème du corps de métier. Quel-

[1] Forgeais, *op. cit.*, p. 32.

[2] Forgeais, *op. cit.*, p. 146.

[3] M. de Linas (*Mem. de la Société des Antiq. de France*, t. XLV, 1884) croyait avoir remarqué que saint Joseph, patron des charpentiers, avait à la main, sur une châsse limousine du XIIIe siècle (aujourd'hui au Vatican), la canne que portent encore maintenant, pendant le tour de France, les compagnons du Devoir. Une pareille intention paraît un peu prématurée, au XIIIe siècle, mais toutefois n'est pas invraisemblable.

ques-uns remontent au XIIIe siècle, mais la plupart sont du XIVe ou du XVe. Sur les uns comme sur les autres, d'ailleurs, nous trouvons la même image de saint, barbare, enfantine, réduite à ses traits essentiels. Mais ce qui se remarque d'abord, et ce qui fait reconnaître à première vue le nom du saint, c'est l'attribut qu'il tient à la main. L'attribut était donc la principale préoccupation de celui qui frappait l'image et de ceux à qui elle était destinée.

Le saint patron et son emblème étaient devenus, dès le XIVe siècle, des signes hiéroglyphiques auxquels on ne devait rien changer. A la fin du moyen âge, les attributs des saints se voient partout : les monnaies émises par les villes, les blasons de certains ordres religieux, les mettent sans cesse sous les yeux du peuple. Sur l'écusson des Dominicains, par exemple, un chien qui porte dans sa gueule un flambeau rappelle le rêve prophétique que fit pendant sa grossesse la mère de saint Dominique. Le blason des Chartreux montre les sept étoiles qui apparurent en songe à l'évêque de Grenoble et lui annoncèrent l'arrivée de saint Bruno et de ses six compagnons. — Les attributs de saints étaient passés en proverbe. On disait de deux amis : ils sont inséparables comme saint Roch et son chien [1].

VI

Parmi tant de saints auxquels le moyen âge rendit un culte, quels sont ceux que l'art représente de préférence?

Quiconque a vu Chartres, Amiens, ou Notre-Dame de Paris [2] sait que, parmi les saints, les apôtres sont au premier rang. Placés des deux côtés du portail principal, ils accompagnent Jésus-Christ. Ils tiennent une si belle place dans l'église (ils étaient peints ou sculptés deux ou trois fois dans chacune de nos cathédrales) que nous devons leur donner aussi une place d'honneur.

Les artistes représentent tantôt la vie des apôtres et tantôt leurs images isolées. Un assez grand nombre de vitraux, à Chartres, à Bourges, à Tours, à Poitiers, sont consacrés à la vie des apôtres. Ce sont, peut-être, parmi les œuvres légendaires du moyen âge, les plus extraordinaires. Si on ne connaît que les Actes des apôtres, on ne pourra rien comprendre aux miracles de saint

[1] Collin de Plancy, *Dict. des reliques*, article : *Proverbes*.

[2] Les apôtres du portail de Notre-Dame de Paris ont été refaits.

Jean et aux voyages de saint Thomas que représentent nos vitraux. Il y a au moins trois cents ans qu'on ne raconte plus de la sorte l'histoire des apôtres.

Ces récits, que l'Église abandonna définitivement après le concile de Trente, furent autrefois très célèbres. Ils proviennent de livres apocryphes que le pape Gélase condamna, mais dont l'usage demeura toléré. L'Orient n'avait pu se résigner au silence que gardent les livres saints sur la plupart des apôtres. Quelques traditions orales dignes de foi subsistaient encore sans doute dans les premières communautés chrétiennes ; mais la légende ne tarda pas à étouffer l'histoire. On vit paraître des *Actes* de saint Jean, de saint Pierre, de saint Paul, de saint Thomas, attribués à un certain Leucius, où la vérité se mêlait à la fiction [1].

Plusieurs sectes hérétiques s'exercèrent à la composition de ces romans, et s'efforcèrent de couvrir leurs erreurs de l'autorité des apôtres [2]. Un compilateur inconnu, du v[e] siècle probablement, dans un livre qu'il intitula *Histoire du Combat apostolique* et qu'il attribua à Abdias, évêque de Babylone, contemporain et compagnon de saint Jude et de saint Simon, rassembla presque tout ce qu'on avait écrit sur ce sujet. L'ouvrage du pseudo-Abdias était censé avoir été rédigé primitivement en hébreu, puis traduit en grec, et enfin mis en latin par un certain Julius Africanus. La traduction de Julius Africanus fit fortune au moyen âge. Vincent de Beauvais s'en est servi pour écrire son *Miroir historique*, et Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*, s'est presque toujours contenté de la résumer en abrégeant les longs discours [3].

Le pseudo-Abdias jouit d'une grande autorité dans l'Église du moyen âge. Non seulement on le toléra, mais on en lut des fragments au chœur, le jour de la fête de chacun des apôtres. On en trouve la preuve dans les Lectionnaires du xii[e] siècle qui sont venus jusqu'à nous [4]. Les légendes des apôtres persistent encore dans les premiers Bréviaires, au xiii[e] et au xiv[e] siècle [5]. Le clergé n'avait

[1] Voir Batiffol, *Anciennes littérat. chrétiennes*, Paris, 1897, in-12, p. 41.

[2] Notamment dans les *Actes de saint Thomas*, composition gnostique où le mariage est condamné. Voir Renan, *l'Église chrétienne*, p. 523. Les actes apocryphes des apôtres ont été publiés par Tischendorf (*Acta Apostolorum apocrypha*, Leipzig, 1851) ; plusieurs sont traduits dans le *Dict. des apocryphes* de Migne, t. II.

[3] Le texte latin du pseudo-Abdias a été publié par Fabricius : *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Hambourg, 1719, t. I.

[4] Par exemple, à la Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 1270 (antiphonaire et lectionn. du xii[e] siècle), on peut y lire toute l'histoire apocryphe de saint Jean, et la lutte de saint Pierre et de saint Paul contre le magicien à Rome (f° 155). Voir aussi Bibl. Sainte-Geneviève, ms. n° 132 (lectionn. du xii[e] siècle), toute l'histoire apocryphe de saint Jacques (f° 127, v°).

[5] Voir Batiffol, *Histoire du bréviaire romain*, p. 209.

donc aucune raison de défendre aux artistes la représentation de ces vies apocryphes : il lisait dans les livres de chœur les mêmes histoires que les maîtres verriers peignaient sur leurs vitraux.

Grâce aux œuvres d'art surtout, les fidèles n'ignoraient aucune circonstance de la vie des principaux apôtres. Il fut reçu que chacun d'eux avait évangélisé une contrée différente du monde. Saint Pierre avait apporté la foi à Rome, saint Paul l'avait répandue de Jérusalem jusqu'à l'Illyrie, saint André l'avait fait connaître à l'Achaïe, saint Jacques le Majeur à l'Espagne, saint Jean à l'Asie, saint Thomas à l'Inde, saint Jacques le Mineur à Jérusalem, saint Matthieu à la Macédoine, saint Philippe à la Galatie, saint Barthélemy à la Lycaonie, saint Simon à l'Égypte, saint Jude à la Mésopotamie [1].

Les voyages et les miracles des apôtres ne furent pas tous également célèbres. Il n'y a guère que saint Pierre, saint Paul, saint Jean, saint Thomas, saint Jacques, saint Jude et saint Simon dont la vie ait été racontée avec détail. Les maîtres verriers se sont inspirés si souvent de l'histoire apocryphe de ces apôtres que nous devons en faire connaître les principaux traits.

La légende de saint Pierre ne va jamais sans celle de saint Paul. Un même vitrail réunit les deux saints que l'Église fête le même jour [2]. On n'avait pas voulu séparer les deux apôtres, qui avaient soutenu les mêmes luttes, et qui, disait-on, s'étaient embrassés au moment de marcher à la mort [3]. Aussi les vitraux nous montrent-ils de préférence les épisodes de leur séjour à Rome, et les scènes où ils associent leurs prières pour triompher de Simon le magicien.

La *Légende dorée* a achevé de déformer les actes apocryphes de saint Pierre et de saint Paul. La Rome où nous transporte Jacques de Voragine est la ville fabuleuse qu'aimait le moyen âge, la Rome qu'avait embellie le magicien Virgile. Néron y règne entouré d'enchanteurs. Il a épousé un de ses affranchis, et il veut à toute force que ses médecins le fassent accoucher; et, en effet, par l'effet d'un philtre, il mit au monde une grenouille qu'il fit élever dans son palais. Le sage Sénèque n'osait s'opposer aux folies de son élève. Néron s'amusait à l'épouvanter en faisant brandir une épée au-dessus de sa tête. Il lui

[1] Isidore de Séville, *De Ortu et obitu Patrum*. *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 147 et suiv.

[2] La légende de saint Pierre est réunie à celle de saint Paul dans des vitraux de Bourges (Cahier et Martin, pl. XIII), de Chartres (vitrail du chœur), de Lyon (chapelle de Saint-Pierre), de Sens (chapelle absidale, mutilé et restauré), de Poitiers (près du chevet), de Troyes (cathédrale, abside), dans deux vitraux de Tours (l'un dans une des chapelles absidales, l'autre dans le chœur).

[3] Le vitrail de Bourges représente cette dernière scène.

avait même dit un jour, en lui montrant un arbre : « A quelle branche veux-tu être pendu ? » Il fit si bien que le malheureux Sénèque finit par se tuer, et, par sa mort, justifia son nom (*Se necans*[1]).

C'est devant ce Néron, qui ne conserve plus rien de réel, que comparaissent saint Pierre et Saint Paul. L'empereur avait entendu parler de leurs miracles, il avait même appris que saint Paul avait ressuscité son échanson Patrocle[2]. Mais il conservait des doutes. Ils avaient un rival redoutable en la personne de Simon le magicien, qui s'était emparé par ses prestiges de l'esprit de Néron. Simon se vantait de faire mouvoir des serpents d'airain, rire des statues de bronze et chanter des chiens. Il ordonnait à une faucille de moissonner et elle faisait plus de travail que dix moissonneurs. Sa physionomie changeait brusquement d'aspect, de sorte qu'il avait l'air tantôt d'un jeune homme et tantôt d'un vieillard. Un jour, il se fit décapiter par le bourreau ; mais il eut l'art de substituer un bélier à sa place, et le troisième jour, il parut devant Néron. C'est pourquoi le peuple romain lui éleva une statue avec cette inscription : *Semoni deo sancto.* (A Simon, dieu saint[3].)

L'empereur voulut mettre aux prises les apôtres avec son thaumaturge. Quand ils furent en présence, saint Pierre dit à Néron : « Si la divinité est en lui, qu'il me dise ce que je pense, et je vais confier à ton oreille la pensée que j'ai en mon esprit. » Et Pierre dit secrètement à Néron : « Ordonne qu'on m'apporte un pain d'orge et qu'on me le donne en cachette. » Quand Pierre eut reçu le pain, il le bénit, le mit sous sa tunique et dit : « Que Simon, qui prétend être Dieu, dise ce que j'ai pensé, ce que j'ai dit, et ce que j'ai fait. » Simon répondit : « Que ce soit Pierre qui dise ce que je pense. » Et Pierre répliqua : « Ce que Simon pense, je montrerai que je le sais. » Simon, plein de colère, s'écria : « Que les chiens viennent et le dévorent. » Et aussitôt des chiens énormes apparurent et se jetèrent sur saint Pierre ; mais il leur présenta le pain qu'il avait béni et aussitôt il leur fit prendre la fuite[4].

Simon ne se tint pas pour battu, et il se fit fort de ressusciter un jeune homme qui venait de mourir. Mais il eut beau prononcer les formules les plus

[1] *Lég. aur. De sancto Petro. De sancto P*[illegible]

[2] Le vitrail de Chartres montre saint Paul ressuscitant Patr[illegible]

[3] C'est l'inscription *Semoni Deo Sanco* [illegible] mal comprise [illegible]

[4] *Lég. dorée, Légende de saint Pierre.* Brunet [illegible] dans un vitrail d'Angers.

efficaces, il ne sut que lui faire remuer la tête. Les apôtres alors s'approchèrent du lit, et saint Pierre dit : « Jeune homme, au nom de Jésus-Christ de Nazareth qui a été crucifié, lève-toi et marche. » Et le mort se leva et marcha[1].

Le peuple murmura bientôt contre Simon. Le magicien mécontent déclara qu'il voulait abandonner une ville qui n'était plus digne de lui servir de séjour, et il annonça qu'il allait s'enlever au ciel. Au jour qu'il avait fixé, il monta au Capitole, couronné de lauriers, et, en présence de toute la ville, il se jeta du haut d'une tour et se mit à voler. « Néron, plein d'admiration, dit aux apôtres : « Cet homme a dit vrai ; quant à vous, vous n'êtes que des imposteurs. » Alors, les apôtres se mirent en prière, et soudain les démons qui soutenaient Simon l'abandonnèrent. Il tomba et se fracassa la tête[2]. »

Néron, inconsolable de la mort de son magicien, fit emprisonner les apôtres dans la prison Mamertine. Mais ils convertirent leurs geôliers qui les délivrèrent. Pierre, redoutant la mort qui le menaçait, résolut de s'enfuir. Il était déjà sorti des murs, et il était arrivé à l'endroit où se trouve aujourd'hui l'église Sancta Maria ad passus, quand soudain il vit Jésus-Christ qui venait vers lui. « Seigneur, où allez-vous ? » dit Pierre. « Je vais à Rome pour y être crucifié de nouveau », répondit Jésus-Christ. Saint Pierre comprit la leçon que lui donnait son maître, et, en pleurant sur sa faiblesse, il rentra à Rome pour y mourir[3].

Le gouverneur Agrippa ne tarda pas à faire saisir les apôtres, et, après les avoir fait comparaître devant lui, il les condamna à mort. Ils s'embrassèrent avant de marcher au supplice. Saint Pierre, qui était Juif, fut mis en croix. Il demanda par humilité à être crucifié la tête en bas. Au moment où il expirait, les yeux des bourreaux s'ouvrirent, et ils virent des anges qui tenaient des couronnes de lis et des roses et qui entouraient saint Pierre suspendu à la croix[4]. Saint Paul, en sa qualité de citoyen romain, fut condamné à avoir la tête tranchée. Sur la route, il rencontra une chrétienne nommée Platilla : il la pria de lui prêter son voile pour qu'on pût lui bander les yeux, et il lui promit de le lui rapporter après sa mort. Les soldats se mirent à rire, l'appelèrent faux magi-

[1] Vitrail de Bourges, vitrail de Lyon.

[2] Vitrail de Bourges, de Chartres, de Tours. Rosace du vitrail de Reims consacré à saint Pierre. Vitrail de Poitiers. Vitrail de Saint-Père de Chartres (fenêtres hautes du chœur, XIVe siècle).

[3] L'épisode, si célèbre du « Domine, quo vadis » est représenté dans un compartiment du vitrail de Bourges, dans celui de Lyon, et dans un bas-relief du portail de la cathédrale de Lyon.

[4] Voir le saint Pierre crucifié de la cathédrale de Rouen (portail des Libraires), moulage au Trocadéro. *Catal.* 610.

cien, et, par dérision, ils permirent à Platilla de faire ce qu'il demandait. Saint Paul fut décapité près de la voie d'Ostie en prononçant le nom de Jésus-Christ. Le jour même, il apparut à Platilla revêtu d'une splendeur incomparable, et il lui rendit son voile taché de sang [1].

On retrouve dans les récits que nous venons de résumer quelques souvenirs des miracles d'Apollonius de Tyane mêlés à des fables puériles, nées aux basses époques. Un très bel épisode, d'une sublime simplicité, celui du *Domine, quo vadis*, rappelle seul la grande littérature chrétienne des premiers temps.

Ces légendes flattaient trop la passion dominante du moyen âge, son amour du merveilleux, pour qu'il ne les ait pas mieux aimées que les graves récits des Actes des Apôtres. Il est remarquable en effet que les Actes aient inspiré si peu d'œuvres aux artistes du XIIIe et du XIVe siècle : ils préférèrent toujours la source trouble des Apocryphes [2].

L'histoire de saint Jean est aussi presque tout entière empruntée à la *Légende dorée*. Il n'y a peut-être pas de biographie d'apôtre qui ait donné lieu à plus de fables que celle de saint Jean. Jacques de Voragine est bien loin d'avoir fait usage de tous les anciens récits. Il n'a pas connu, par exemple, la curieuse histoire de saint Jean qui est censée rédigée par son disciple Prochore [3]. Cette vie de l'apôtre séduisit les Grecs par un air de sincérité et par l'extrême précision des détails [4] : mais il ne semble pas qu'elle ait pénétré en Occident avant le XVIe siècle [5]. Jacques de Voragine n'a même pas rapporté tous les événements que raconte le faux Abdias. L'histoire si dramatique de l'amour de Callimaque pour Drusiana, d'où l'abbesse Hrotswita avait tiré une tragédie au Xe siècle, ne

[1] *Leg. aurea. De sancto Paulo.* L'épisode du voile de Platilla se voit dans le vitrail de Chartres.

[2] Les œuvres d'art empruntées aux *Actes* sont si rares que nous avons dû rattacher cette étude sur les Apôtres, non point au chapitre du Nouveau Testament, mais au chapitre de la *Légende dorée*. Parmi les rares œuvres inspirées par les *Actes* signalons un vitrail de Semur, dans la chapelle de la Vierge, consacré à saint Pierre (saint Pierre devant le juge, saint Pierre en prison, saint Pierre délivré par l'ange) ; à Auxerre, un vitrail de saint Pierre et de saint Paul dont les fragments sont dispersés dans plusieurs verrières (on voit : saint Pierre et la nappe chargée d'animaux ; Ananie et Saphire ; saint Paul à Malte piqué par la vipère) ; à Amiens, un vitrail de la chapelle de la Vierge montre l'histoire de saint Étienne et de la conversion de saint Paul d'après les *Actes*. L'histoire de la conversion de saint Paul d'après les *Actes* (IX, 1-19) se voit aussi aux linteaux du portail de droite et du portail de gauche de la façade de Reims. Portail de gauche : saint Paul foudroyé sur le chemin de Damas ; portail de droite : saint Paul frappé de cécité, guéri par Ananie.

[3] Migne, *Dict. des apocr.*, t. II, col. 759 et suiv.

[4] Voir les épisodes du naufrage (col. 762), de saint Jean valet de thermes (col. 765).

[5] Publiée par Néander, à Bâle, en 1567.

figure pas dans la *Légende dorée*. Si abrégé qu'il soit, le récit de Jacques de Voragine suffit à expliquer toutes les œuvres d'art du XIIIe siècle.

Après avoir été plongé dans l'huile bouillante, à Rome, près de la Porte Latine, saint Jean fut exilé à Pathmos, où il écrivit l'Apocalypse. La mort de Domitien lui rendit la liberté, et il revint à Éphèse. Comme il rentrait dans la



Fig. 145. — Mort de saint Jean (Vitrail de Lyon).
(D'après L. Bégule.)

ville, on portait en terre une chrétienne, appelée Drusiana, qui avait passionnément désiré son retour, et qui était morte sans l'avoir revu. Saint Jean, touché de compassion, fit arrêter le cortège et la ressuscita [1].

Le lendemain, il vit sur le forum d'Éphèse un philosophe, nommé Craton, qui donnait à la foule une leçon d'abnégation. Deux jeunes gens, ses disciples, avaient, sur ses conseils, vendu tous leurs biens et ils en avaient converti la

[1] Vitraux de Chartres, de Bourges, de la Sainte-Chapelle.

valeur en pierres précieuses. Craton leur ordonna de prendre un marteau, et, devant les assistants, de réduire les diamants en poudre. Saint Jean blâma ce fastueux mépris des richesses, où il ne vit que de l'orgueil. « Il a été écrit, dit-il, si tu veux être parfait, vends tout ce que tu possèdes et donne-le aux pauvres. » — « Si ton maître est le vrai Dieu, reprit Craton, fais que les pierres qui viennent d'être brisées redeviennent entières, afin que le prix de l'or



Fig. 146. — Mort de saint Jean l'évangéliste et Décollation de saint Jean-Baptiste (Portail de Rouen).

qu'elles ont coûté puisse être donné aux pauvres. » — Alors saint Jean se mit en prière et les pierres redevinrent entières comme auparavant. Et les deux jeunes gens et le philosophe crurent en Dieu [1].

Deux autres jeunes gens, touchés de cet exemple, vendirent leurs biens, les distribuèrent aux pauvres et suivirent l'apôtre. Mais bientôt ils devinrent tristes et regrettèrent leur première condition. Saint Jean s'en aperçut. Un jour qu'ils étaient au bord de la mer, l'apôtre leur fit ramasser du bois et des

[1] *Leg. aur. De sanct. Johan.* Vitraux de Bourges, de Chartres, de la Sainte-Chapelle, de Tours (fenêtres hautes du chœur).

cailloux et les changea sous leurs yeux en or et en pierres précieuses : « Allez racheter vos terres, leur dit-il, car vous avez perdu la grâce de Dieu ; soyez somptueusement vêtus afin d'être mendiants pour toujours. » Les jeunes gens eurent honte, et, quand ils eurent fait pénitence, l'or et les diamants redevinrent du bois et des cailloux[1].

Les miracles de saint Jean ameutèrent contre lui les prêtres de la grande Diane d'Éphèse. Ils le traînèrent au temple et voulurent le forcer à sacrifier. Mais saint Jean se mit en prière, et soudain le temple s'écroula. Aristodème, « l'évêque des idoles », ne fut pas convaincu par un si grand prodige. « Je croirai en ton Dieu, dit-il, si tu bois le poison que je te donnerai. » — « Fais ce que tu voudras », répondit l'apôtre. La force du poison fut éprouvée sur deux condamnés qui tombèrent morts après l'avoir bu. Saint Jean sans s'émouvoir, en présence de tout le peuple, prit la coupe, fit le signe de la croix, but le poison et n'en eut aucun mal. Aristodème demeura incrédule. « Je croirai, dit-il, si tu ressuscites ces morts. » Saint Jean ne daigna pas s'approcher des cadavres. « Pose mon manteau sur eux », dit-il à Aristodème. Aristodème le fit, et les morts ressuscitèrent par la vertu qui était dans le manteau de l'apôtre. L'apôtre baptisa Aristodème ainsi que le gouverneur de la ville et toute sa famille, et fonda une église[2].

Saint Jean cependant était arrivé à l'extrême vieillesse : il ne marchait plus, et ses disciples le portaient à l'église. Il se contentait pour tout enseignement de répéter ces mots : « Mes enfants, aimez-vous les uns les autres. » Et comme les frères lui demandaient pourquoi il redisait toujours la même parole : « Parce que, dit-il, c'est le commandement de Notre-Seigneur, et si celui-là seul est accompli, il suffit. » Saint Jean avait quatre-vingt-dix-neuf ans : il venait d'écrire son Évangile, et, pendant qu'il avait écrit, la nature entière était demeurée dans un calme profond, et les vents n'avaient pas soufflé par respect. Jésus-Christ lui apparut et lui dit : « Viens à moi, mon bien-aimé, car il est temps que tu t'asseyes à ma table avec tes frères. » Et le dimanche suivant, les

[1] Vitrail de Chartres. — Les alchimistes du moyen âge, se souvenant que saint Jean avait changé des cailloux en or, disaient qu'il avait eu le secret de la pierre philosophale (*Hist. littér. de la France*, t. XV, p. 42).

[2] C'est l'épisode qui a été le plus souvent reproduit et qui a valu à saint Jean le calice qu'il porte à la main. Vitraux de Bourges, Chartres, Tours, Troyes (vitrail de l'abside), Sainte-Chapelle, vitrail de Saint-Julien-du Sault (voir Gaussin, *Portefeuille arch. de la Champagne*, 1861, pl. VIII) ; Reims (dans la petite rose du vitrail du chœur consacré à saint Jean) ; Reims (bas-relief du mur du midi, près du portail occidental consacré à l'Apocalypse).

fidèles étant rassemblés dans l'église, saint Jean, après les avoir exhortés à observer les commandements, fit creuser une fosse au pied de l'autel (fig. 145). Il y descendit et, joignant les mains, il pria. Alors il fut environné d'une telle clarté qu'on ne pouvait en soutenir la vue. Quand la splendeur se fut dissipée, nul ne vit plus l'apôtre, et ceux qui se penchèrent sur la fosse la trouvèrent pleine d'une manne parfumée[1].



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 147. — Légende de saint Thomas (Portail de Semur).

La vie et la mort de saint Jean racontées par les Apocryphes ne sont pas sans beauté. L'histoire des pierres précieuses était sans doute, dans la pensée des premiers rédacteurs, une sorte d'ingénieux apologue, où la charité chrétienne était opposée à l'orgueil stoïcien. Quant à la légende de la mort, ou plutôt de la disparition mystérieuse de saint Jean, elle est née de la croyance fort répandue parmi les chrétiens de la première génération que le disciple bien-aimé ne devait pas mourir.

[1] Chartres, Bourges, Tours, Reims, Saint-Julien-du Sault, Lyon (vitrail de l'abside). La mort de saint Jean est, dans le vitrail de Lyon, le seul emprunt qui ait été fait aux Apocryphes; le reste est consacré à la vision de saint Jean à Pathmos. La scène qui a été sculptée dans la partie haute du tympan au portail de gauche de la cathédrale de Rouen, est, comme l'a montré Mlle Louise Pillion (*Rev. de l'art chrétien*, 1894), la mort mystérieuse de saint Jean l'évangéliste (fig. 146). L'autre registre du tympan est consacré à la décollation de saint Jean-Baptiste.

L'histoire légendaire de saint Jean fut si sincèrement tenue pour véritable au moyen âge que certains vitraux qui lui furent consacrés, comme ceux de Chartres ou de Bourges, ne contiennent pas un seul trait qui ne soit emprunté aux Apocryphes.

La légende des aventures de saint Thomas dans l'Inde n'était qu'un roman : saint Augustin l'avait sévèrement condamnée[1] : elle n'en fut pas moins très chère aux fidèles et aux artistes. Il y avait un charme pour l'imagination à suivre saint Thomas jusqu'aux extrémités du monde connu, jusqu'au royaume du mystérieux Gondoforus. On disait que ce roi lointain l'avait fait venir comme architecte pour lui bâtir un palais, « pareil à ceux de Rome ». L'apôtre s'embarqua, et il arriva dans une ville où on célébrait des noces. Il y fut invité, et il s'assit avec les convives à la table du festin. Il y avait là une jeune fille venue de la Judée, qui jouait de la flûte et chantait. Elle devina que saint Thomas était Juif, et elle se mit à chanter dans sa langue : « C'est le dieu des Hébreux qui a créé toute chose et qui a creusé les mers. » L'apôtre écoutait, les yeux levés au ciel. L'échanson, voyant que saint Thomas ne mangeait ni ne buvait, se mit en colère et lui donna un soufflet. Dieu ne laissa pas l'insulte impunie. Quand l'échanson sortit pour aller puiser de l'eau à la fontaine, un lion le tua, des chiens le déchirèrent et ils apportèrent sa main dans la salle du festin. Les assistants comprirent qu'il y avait dans l'inconnu une force secrète, et la joueuse de flûte tomba à ses pieds. Alors saint Thomas parla, et il fut si persuasif que les époux demandèrent le baptême et s'engagèrent à vivre dans la continence. — De là, l'apôtre se rendit dans la capitale de Gondoforus. Le roi lui présenta le plan du palais qu'il voulait faire bâtir, lui ouvrit ses trésors et s'en alla dans une autre province. Saint Thomas se mit aussitôt à prêcher l'Évangile et il convertit une partie de la ville. Quand le roi revint et qu'il apprit ce que l'apôtre avait fait pendant son absence, il le fit jeter en prison et le condamna à être écorché vivant. Mais, la veille de l'exécution, le frère du roi, qui venait de mourir, ressuscita et il dit à son frère : « Mon frère, j'ai vu le palais d'or, d'argent et de pierreries qu'a bâti cet homme : il est dans le paradis, et si tu veux, il est à toi. » Gondoforus s'émut et fit venir l'apôtre qui dit au roi et à son frère : « Croyez en Jésus-Christ et soyez baptisés, car il y a au ciel d'innom-

[1] Saint Augustin, *Contra Faustum*, lib. XXII, cap. LXXIX. *Patrol.*, t. XLII, col. 452. Il reconnaît dans la légende de saint Thomas une œuvre des Manichéens.

brables palais qui sont préparés depuis le commencement du monde[1]. » — On entrevoit l'origine d'une pareille légende : elle est née d'une métaphore. Les apôtres bâtissent l'édifice de la foi, ils « édifient » un temple fait de pierres vivantes qui est l'Église. Encore aujourd'hui, le mot « édifier » garde dans notre langue son sens mystique. Un écrivain d'une imagination vive est parti de là pour faire de saint Thomas un architecte[2]. Tout cela était pris au pied de la lettre au XIIIe siècle, sans commentaire et sans exégèse. Rien n'étonnait ces âmes naïves.

Certaines légendes où les apôtres apparaissaient comme d'habiles magiciens semblent leur avoir plu tout particulièrement. Les verrières reproduisent souvent l'histoire de saint Jacques le Majeur qui a l'air d'être empruntée à quelque livre de sorcellerie.

Comme saint Jacques prêchait en Judée, un magicien, nommé Hermogène, lui envoya son disciple Philétus pour le convaincre d'erreur. Le maître n'avait pas daigné se déranger lui-même. Mais il arriva que saint Jacques, par sa parole et par ses miracles, convertit Philétus. Quand Hermogène apprit ce qui s'était passé, il fut tellement irrité qu'il lia Philétus par ses sortilèges, et le retint prisonnier sans qu'il pût faire un mouvement. Philétus envoya un valet prévenir saint Jacques. « L'apôtre lui fit passer son manteau, en disant : « Qu'il prenne ce manteau et qu'il dise : « Dieu relève ceux qui sont tombés et délivre ceux qui sont captifs » (fig. 148). Aussitôt que Philétus eut touché le manteau, il fut délivré de la captivité où le retenait l'art magique d'Hermogène, et il se hâta d'aller trouver Jacques. Hermogène, plein de courroux, réunit les démons, leur disant

[1] *Leg. aur. De sancto Thoma.*

[2] La légende de saint Thomas est reproduite avec tous ses détails dans les vitraux de Chartres (chœur), de Bourges (chœur), de Tours (chœur, fenêtres hautes). — Tout le tympan du portail septentrional de l'église de Semur lui est consacré. Nous nous permettrons d'insister sur le portail de Semur parce que le sens des scènes qui le décorent n'avait pas encore été compris. Les archéologues locaux continuent à y voir l'histoire du meurtre de Dalmace, assassiné par ordre de Robert, duc de Bourgogne (Ledeuil, *Notice sur Semur-en-Auxois*, Semur, 1884, p. 56). Le *Guide Joanne* (*Bourgogne et Morvan*, édit. de 189[illegible], p. 17[illegible]) y voit la conversion des peuples au christianisme. Voici comment il faut interpréter les diverses scènes qui remplissent le tympan (fig. 147). 1re ligne (à gauche) : saint Thomas met la main dans le côté de Jésus-Christ. — le prévôt du roi Gondoforus rencontre saint Thomas (accompagné d'un disciple) sur la place de Césarée ; — saint Thomas est en bateau et se dirige vers l'Inde. — 2e ligne (à droite) : un festin ; une danseuse marche sur les mains ; un chien apporte dans sa gueule la main de l'échanson ; — saint Thomas reçoit les ordres du roi Gondoforus ; — il distribue aux pauvres, au lieu de bâtir le palais, les trésors de Gondoforus ; un des pauvres est assis sur un escabeau, un autre tient une calebasse et a un type nègre très prononcé. — Saint Thomas en prison. — Saint Thomas parle avec un personnage agenouillé dont la tête a disparu, peut-être Gondoforus ; la robe cependant a l'air d'être celle d'une femme, ce serait alors Migdomie demandant pardon à saint Thomas d'être cause de sa captivité. — Comment expliquer cette place faite à la légende de saint Thomas dans l'église de Semur ? Sans doute par quelque relique du saint. Les documents manquent

de lui amener Jacques et Philétus, tous deux garrottés, afin qu'il se vengeât d'eux. Les démons, volant à travers les airs, vinrent trouver Jacques, disant : « Jacques, apôtre de Dieu, aie pitié de nous, car nous brûlons avant que notre temps soit venu. » Et Jacques leur dit : « Pourquoi êtes-vous venus vers moi ? » Et ils répondirent : « Hermogène nous a envoyés pour que nous te menions à lui avec Philétus ; mais comme nous allions vers toi, l'ange du Seigneur nous a attachés avec des chaînes de fer, et nous a très rudement tourmentés. » Et Jacques leur dit : « Retournez à celui qui vous a ordonné de venir, et amenez-le-moi garrotté, mais sans lui faire de mal. » Et les démons prirent Hermogène, lui attachèrent les mains et les pieds derrière le dos, et l'amenèrent à saint Jacques. — Jacques lui parla avec douceur, lui expliqua que les chrétiens devaient rendre le bien pour le mal, puis le délivra. Mais Hermogène n'osait pas s'en aller. « Je connais la fureur des démons, dit-il, si tu ne me donnes quelque chose qui t'appartienne, ils me tueront. » Et Jacques lui donna son bâton. Quelque temps après, Hermogène jeta tous ses livres de magie dans la mer et reçut le baptême [1].

Presque tous les apôtres, dans la *Légende dorée*, ont à lutter avec des enchanteurs. Mais c'est saint Jude et saint Simon qui eurent à combattre les plus redoutables thaumaturges. Ils vinrent les provoquer jusque dans le sanctuaire des arts magiques, jusque dans le temple du Soleil, à Sannir, près de Babylone. La science de Zoroès et d'Arphaxat ne les effraya pas : ils devinèrent l'avenir, firent parler un enfant qui venait de naître, domptèrent des tigres, des serpents, chassèrent d'une statue un démon qui se montra sous la figure d'un Éthiopien noir et s'enfuit en poussant des cris rauques [2].

Saint André ne put convertir l'Asie et la Grèce qu'en surpassant tous les prodiges des magiciens, en chassant de Nicée, sous la figure de sept gros chiens, sept démons qui désolaient la ville, en exorcisant un esprit qui habitait dans des thermes et qui étranglait les baigneurs [3].

Ces légendes, si rebutantes qu'elles nous paraissent aujourd'hui, ne sont

[1] *Leg. aur. De sancto Jacobo Maj.* — Vitraux de Bourges (chœur), de Chartres (chœur à gauche) (fig. 1 [8], d'Auxerre (bas côté droit, près du chœur) ; deux vitraux à Tours (l'un dans une des chapelles du chœur, l'autre dans les fenêtres hautes du chœur).

[2] *Leg. aur. De sancto Simone et Juda.* — Vitrail de Chartres (chœur) et vitrail de Reims (rose du vitrail de saint Jude, dans le chœur).

[3] *Leg. aur. De sancto Andrea*, et pseudo-Abdias (Migne, t. II, au mot : *André*). Vitrail de Troyes (abside) ; vitrail d'Auxerre (bas côté gauche).

pas sans valeur historique. Elles témoignent d'un état d'esprit ; elles sont un précieux document sur le monde antique, et sur les temps où elles sont nées. Elles nous rappellent que le paganisme voulut réellement lutter contre l'Église chrétienne par les prestiges de la magie, qu'on opposa Apollonius de Tyane à Jésus, que Julien et les philosophes essayèrent de répondre aux miracles par des miracles.

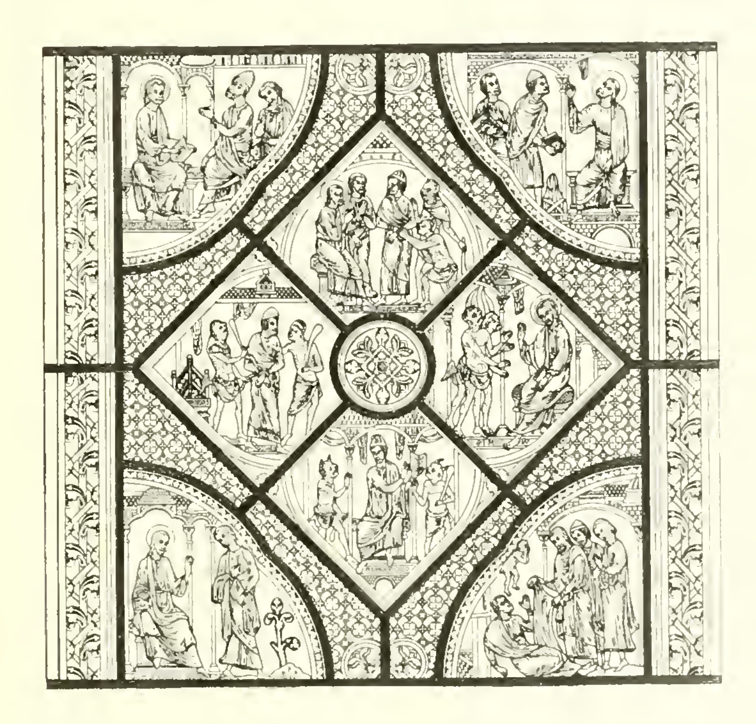


Fig. 148. — Légende de saint Jacques (Fragment d'un vitrail de Chartres).

Le moyen âge, de son côté, aimait des œuvres qui semblaient avoir été écrites pour lui. Il y reconnaissait sa conception du merveilleux. De là tant de vitraux dont le pseudo-Abdias a fourni le sujet.

Ces vitraux sont sans doute les œuvres les plus curieuses que le moyen âge ait consacrées aux apôtres, mais ce ne sont pas les plus belles. Les personnages, trop petits, ne se présentent pas avec la majesté qu'on voit aux grandes figures isolées d'apôtres des fenêtres hautes, et aux statues du porche.

A Chartres, et surtout peut-être au grand portail d'Amiens, on est frappé de la beauté de ces nobles figures et de ces grands fronts lumineux. Les artistes, nous l'avons dit, par une inspiration heureuse, leur ont donné presque à tous

un air de ressemblance avec Jésus-Christ. Ils sont rayonnants d'intelligence. Ils regardent droit devant eux avec une sérénité profonde. La meilleure manière de les décrire est d'emprunter à la *Légende dorée* le portrait qu'elle trace de saint Barthélemy : « Sa figure est blanche, ses yeux grands, son nez droit et régulier, sa barbe abondante et mêlée de quelques poils blancs; il est vêtu d'une robe de pourpre et couvert d'un manteau blanc qui est décoré de



Phot. Martin-Sabon

Fig. 149. — Apôtres de Chartres.

pierres précieuses. Depuis vingt ans, il porte les mêmes vêtements sans qu'ils se soient usés ou salis. Des anges l'accompagnent dans ses voyages. Il a toujours la même contenance affable et sereine. Il prévoit et il sait toute chose; il comprend et il parle la langue de tous les peuples, et ce que je dis en ce moment, il le sait[1]. »

Seuls saint Pierre, saint Paul et saint Jean sont reconnaissables à quelques détails traditionnels de leur physionomie. Saint Pierre a les cheveux courts et crépus, et il porte la tonsure ecclésiastique. Saint Paul est chauve. Depuis les premiers siècles de l'Église le type des deux chefs du collège apostolique n'a

[1] Pseudo-Abdias (Migne, t. II, article : *Saint Barthélemy*), et *Leg. aur. De sancto Barthol.* — Le manteau orné de pierres précieuses ne se rencontre que dans l'art roman.

pas varié[1]. Quant à saint Jean, le plus jeune des apôtres, on le représente imberbe jusque dans l'extrême vieillesse[2]. On ne reconnait les autres apôtres qu'aux attributs qu'ils ont à la main. Mais ces attributs eux-mêmes ne furent donnés d'abord qu'à quelques apôtres et ne furent accordés aux autres que peu à peu.

Il n'est pas impossible, en passant en revue les principales séries de figures d'apôtres qui se trouvent dans nos églises, de se rendre compte de la façon dont les artistes ont procédé.

A l'époque romane, les apôtres n'ont pas d'autre attribut qu'un livre. Seul saint Pierre porte les clefs, en mémoire du pouvoir que lui avait donné le Seigneur de lier et de délier. Au XIII[e] siècle, quand les apôtres se rangèrent aux deux côtés du portail, on commença à leur mettre entre les mains les instruments de leur supplice. Mais on n'était pas encore tombé d'accord sur le genre de mort de chacun d'eux. On retrouve dans Jacques de Voragine, à la fin du XIII[e] siècle, la trace de ces incertitudes[3]. L'accord se fit d'abord sur saint Paul, saint André, saint Jacques le Mineur et saint Barthélemy. Saint Paul reçut une épée, parce qu'on ne pouvait douter qu'il n'eût été décapité. Saint André porte une croix, parce que ses Actes disaient qu'il avait été crucifié[4]. Saint Jacques le Mineur tient une massue, parce qu'il avait été assommé au pied du temple de Jérusalem par un foulon armé de son bâton. Quant à saint Barthélemy, il fut reçu dès la première moitié du XIII[e] siècle, malgré le désaccord des légendaires, qu'il avait été écorché, et on lui mit un coutelas à la main[5].

Au portail méridional de Chartres[6] (fig. 149), les apôtres que nous venons de nommer sont seuls reconnaissables à leurs emblèmes. Les autres portent des livres comme à l'époque romane, ou des épées qui rappellent d'une façon un peu vague leur mort violente.

[1] Voir à ce sujet le chapitre si nourri de faits que M. G. de Saint Laurent a consacré à saint Pierre et à saint Paul dans le *Guide de l'art chrétien*, t. V, et dans les *Annal. archéol.*, t. XXIII, XXIV, XXV.

[2] Dans l'Église d'Orient, saint Jean est presque toujours représenté barbu. Le vitrail de Lyon consacré à saint Jean nous montre l'apôtre avec toute sa barbe au moment de sa mort (fig. 109). Preuve nouvelle de cette curieuse influence byzantine qui se remarque dans les vitraux de Lyon.

[3] Voir, notamment, *Leg. aur.*, *De sancto Barthol.*

[4] Au XIII[e] siècle, la croix de saint André est presque toujours une croix latine, et non une croix en X.

[5] Il y a unanimité au XIII[e] siècle. Voir le tableau (p. 363). Le saint Barthélemy d'Amiens avait un coutelas qu'une restauration a remplacé par une hache. Voir G. Durand, *la Cathédrale d'Amiens*, t. I.

[6] Le portail méridional de Chartres, si on en juge par le style des statues, nous montre une des plus anciennes séries monumentales d'apôtres que nous possédions. Nous n'en reproduisons que la moitié.

Bientôt trois nouveaux apôtres reçurent des attributs distinctifs. Saint Jean porta parfois le calice où Aristodème lui avait fait boire le poison, comme on le voit au portail occidental d'Amiens[1] (fig. 151). Saint Jacques, tout en gardant encore l'épée de son supplice[2], reçut dans l'autre main un bâton de voyage,



Photo Martin-Sabon.

Fig. 150. — Apôtres placés à la droite de Jésus-Christ (Amiens).

pareil au bourdon des pèlerins de Santiago. Les coquilles qu'on rapportait des grèves de la Galice, les fameux « peignes de saint Jacques », apparurent sur sa tunique ou sur sa panetière (fig. 152). L'apôtre avait l'air de revenir de son

[1] Le calice d'Amiens a été refait; l'attribut cependant existait, semble-t-il, avant la restauration. Voir G. Durand, *la Cathédrale d'Amiens*, t. I. Sur la châsse des grandes reliques à Aix-la-Chapelle (Cahier, *Mélanges d'archéologie*, 1re série, t. I, p. 20), saint Jean porte le baquet où il fut plongé près de la Porte Latine. L'exemple ne fut pas suivi.

[2] Comme au portail nord de Reims, qui est un des plus anciens de la cathédrale, et au portail de la Couture, au Mans (l'épée est dans le fourreau).

église de Compostelle. A la fin du XIVe siècle, avec son bâton, son grand chapeau, son manteau semé de coquillages, saint Jacques est la parfaite image du pèlerin du moyen âge[1]. Saint Thomas, enfin, en mémoire du palais qu'il devait bâtir dans l'Inde au roi Gondoforus, porte à la main l'équerre de l'ar-



Fig. 151. — Apôtres placés à la gauche de Jésus-Christ (Amiens).

chitecte comme on le voit, pour la première fois peut-être, à la façade occidentale d'Amiens (fig. 150)[2]. D'ailleurs, le calice de saint Jean, l'équerre de saint Thomas, le bourdon de saint Jacques le Majeur, et même la massue de saint Jacques le Mineur, ne furent pas des emblèmes immuables, comme on peut s'en convaincre en jetant un coup d'œil sur le tableau ci-joint où les œuvres sont classées

[1] Le beau saint Jacques du musée de Toulouse (XIVe siècle) a tout à fait l'air d'un pèlerin.

[2] Si toutefois l'équerre n'est pas une croix qui aurait été brisée.

dans un ordre chronologique très approximatif. A vrai dire, il n'y a que saint Pierre, saint Paul, saint André, et saint Barthélemy dont les attributs se maintinrent à peu près invariables pendant tout le moyen âge. Quant à saint Philippe, saint Matthieu, saint Simon, saint Jude et saint Mathias, dont la physionomie était plus effacée et la légende moins connue, ils n'eurent jamais d'attributs parfaitement fixes. Ce n'est que dans le courant du XV[e] siècle qu'on vit s'établir la pragmatique, en vertu de laquelle saint Philippe et saint Jude furent représentés avec une croix, saint Matthieu avec une hache, saint Simon avec une scie, et saint Mathias avec une hallebarde[1], pour rappeler le genre de mort qu'on attribuait à chacun.



Fig. 152. — Saint Jacques (Portail de la cathédrale de Bayonne).

Les séries d'apôtres sculptées au portail des églises sont rares aujourd'hui : beaucoup ont été détruites au moment des guerres de religion ou pendant la Révolution, en 1562 ou en 1793; mais on pourrait presque affirmer, sans craindre de se tromper, que presque toutes nos cathédrales montraient les apôtres rangés des deux côtés de la grande porte.

VII

Après les apôtres, quels saints le moyen âge a-t-il préférés?

Est-il possible de deviner les motifs qui ont fait représenter tel saint à l'exclusion de tel autre? Quelles idées directrices ont présidé au choix des innombrables légendes peintes par les verriers de Tours, du Mans, de Chartres, de Bourges? Pourquoi voit-on si souvent l'histoire de saint Nicolas, par exemple?

Il n'est pas facile de répondre à toutes ces questions. Malgré les recherches des érudits, il restera toujours de l'ombre dans la cathédrale du moyen âge. On entrevoit cependant quelques solutions.

Les œuvres d'art que le XIII[e] siècle a consacrées aux saints peuvent se grouper sous quatre ou cinq chefs.

[1] Saint Mathias est l'apôtre qui fut substitué à Judas dans le collège apostolique. Il est très rarement représenté. Les artistes mettent presque toujours à sa place saint Paul, qui ne fut pas l'un des douze.

ORDRE DU CANON DE LA MESSE	XIIIe SIÈCLE										XIVe SIÈCLE		
	CHARTRES portail sud	AMIENS portail occidental	CHARTRES vitraux	REIMS portail nord	LE MANS LA COUTURE statues du porche	BORDEAUX SAINT-SEURIN statues	BOURGES vitraux	REIMS vitraux	TOURS vitraux	CHARTRES porche du midi (voussures)	REIMS portail sud	REIMS contreforts	CHARTRES SAINT-PÈRE vitraux
Saint Pierre	Clefs et croix	Clefs et croix	Clefs.	Clefs (brisées)	—	Clefs.	Clefs et croix.	Clefs, livre.	Clefs.	Clefs.	Clefs.	Clefs.	—
Saint Paul.	Épée.	Épée (refaite)	Épée.	Épée et livre	Épée.	Livre.	Épée.	Épée.	Épée.	Épée, livre.	Épée	—	Livre.
Saint André	Croix latine (brisée)	Croix latine	—	Croix latine.	Croix brisée.	Croix latine.	—	Croix latine.	Croix latine ten-dantal x	Croix latine.	—	Croix	Hache.
Saint Jacques majeur	Épée et coquillage	Épée et coquillage	Coquillage.	Épée et coquillages.	Épée, bourdon, panetière.	Bourdon et coquillage.	Bourdon.	Oiseau voyageur.	—	Bourdon.	Bourdon, chapeau.		Livre
Saint Jean.	Livre	Calice (refait)	Livre.	Livre.	—	—	—	Livre.	Palme.	Habits sacerdotaux.	Palme, livre.		Livre
Saint Thomas	Épée	Équerre ou croix brisée	—	—	—	Règle graduée ?	Épée, livre.	Épée		Équerre	—	—	Équerre et livre.
Saint Jacques mineur	Massue	Massue	Palme		Massue.	—	Livre.	—	—	Costume d'évêque	—	Massue.	Massue
Saint Philippe	Épée.		—		—	—	Livre.	—	Épée.	—	—	—	Pique et livre
Saint Barthélemy	Couteau	Couteau hache moderne	Couteau	Couteau	—	—	Couteau	Couteau.	Couteau	Couteau	Couteau		Couteau
Saint Matthieu	Épée brisée		—	—	—	—	Livre	—	—	Épée.			Livre.
Saint Simon	Livre			—	—	—	Livre	—	—	—	—		—
Saint Thaddée ou Jude	Livre		—				—	Listel.	—		—		—
Saint Mathias			—						—	Hache	—		Épée.

On est frappé d'abord du zèle pieux que chaque diocèse a mis à honorer ses saints. Dans nos cathédrales, les saints locaux tiennent, après les apôtres, la première place. Un portail entier est souvent consacré à leur vie, à leurs miracles et à leur mort.

A Amiens, au portail de gauche de la grande façade, est écrite à grands traits l'histoire religieuse de la Picardie. L'apôtre saint Firmin, qui apporta la foi dans l'antique Samarobriva des Ambiani est adossé au linteau, et, autour



Fig. 153. — Martyre de saint Nicaise et de sainte Eutrope (Reims).

de lui, se range sa garde d'honneur, les premiers martyrs, saint Gentien, saint Fuscien, saint Victoric, les premiers évêques, saint Honoré, saint Salve, les saints les plus célèbres du diocèse, saint Domice, saint Geoffroy et la vierge sainte Ulphe[1]. Au tympan se déroulent l'histoire des reliques de saint Firmin et la miraculeuse procession de sa châsse. Un autre portail, celui du midi, retrace avec détails les principaux traits de la vie de saint Honoré, le plus grand évêque d'Amiens.

A Reims, un des portails du nord nous montre pareillement les grands saints de la province, ceux qui enracinèrent la foi en Champagne. Saint Sixte, à Reims, de même qu'à Amiens saint Firmin, est à la première place, comme il convient à celui qui apporta l'Évangile. Des deux côtés se tiennent ses successeurs, martyrs ou évêques illustres : saint Nicaise, que les Vandales massa-

[1] Voir Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens.*

crèrent au seuil de son église, et qui laissa sur la pierre la trace de son sang[1]; sa sœur, sainte Eutrope, qui fut tuée en voulant le défendre[2]; puis saint Remi recevant la sainte ampoule apportée par la colombe[3]. Le souvenir de saint Remi était trop vivace dans l'église du sacre, pour qu'on n'ait pas songé à raconter sa vie aux Rémois : sa légende et ses principaux miracles sont retracés en charmants bas-reliefs dans le tympan du portail nord[4].

A Bourges, sur les cinq portails de la cathédrale, deux sont consacrés à des saints du pays. Celui de droite rappelle le souvenir de saint Ursin, l'apôtre du Berri et du Bourbonnais, celui de gauche fait revivre la mémoire de l'évêque saint Guillaume, illustre par ses miracles, et les victoires qu'il remporta sur le diable[5]. Les statues de ces deux portails, brisées par les protestants, représentaient, à n'en pas douter, les saints évêques de l'église de Bourges, saint Oustrille, saint Sulpice, tous ceux, en un mot, dont les images accompagnent celles des apôtres dans les vitraux de la nef.



Fig. 154. — Saint Marcel baptisant. Voussures du portail rouge, Notre-Dame de Paris.

A Notre-Dame de Paris, si un portail entier ne fut pas réservé aux saints de l'Ile-de-France, plusieurs grandes statues et quelques bas-reliefs très apparents empêchèrent les Parisiens d'oublier saint

[1] Au XVII[e] siècle, on vénérait encore dans la cathédrale la pierre de saint Nicaise : elle était entourée d'une grille. Cerf, *Histoire de Notre Dame de Reims*, t. I, p. 375.

[2] Un bas-relief représente également la mort de saint Nicaise (fig. 153). Sainte Eutrope, conformément au récit de Flodoard, soufflette le meurtrier de son frère.

[3] Je ne suis pas sûr que le personnage qui se voit aux côtés de saint Remi représente Clovis, comme on le dit d'ordinaire.

[4] A l'histoire de saint Remi se trouve bizarrement mêlée (3[e] ligne en commençant par le bas) l'histoire de Job. Il est impossible de ne pas reconnaître Job sur son fumier, ses trois amis et sa femme qui se bouche le nez. On ne trouve rien dans l'*Histoire de Reims* de Flodoard, à qui tout le tympan a été emprunté, qui puisse justifier la présence de Job. Ces sculptures semblent inspirées d'un sarcophage chrétien des premiers temps, dont on voit quelques restes au musée.

[5] Le portail de Saint-Guillaume fut refait au XVI[e] siècle quand s'écroula la tour.

Denis, sainte Geneviève[1], et surtout saint Marcel. Le fameux évêque de Paris perce le dragon de sa crosse au trumeau encore archaïque du portail Sainte-Anne[2]. Mais les voussures du portail rouge, postérieures d'au moins un siècle, retracent en des groupes d'une finesse exquise une partie de la légende du saint (fig. 154), et notamment sa lutte avec le vampire du cimetière.

A Chartres, vitraux et statues célèbrent à l'envi les premiers confesseurs de la foi dans le pays Carnute : saint Potentien, qui éleva son église au-dessus de la grotte dédiée par les druides, depuis des siècles, à la vierge qui devait enfanter, *virgini pariturœ ;* puis sainte Modeste, fille du gouverneur romain Quirinus, que son père fit jeter dans un puits avec d'autres martyrs[3]; saint Chéron, qui porta sa tête comme saint Denis[4]; le pâtre saint Lubin, qui devint évêque de Chartres[5]; l'abbé saint Laumer, moine de la forêt du Perche[6].

Il en fut de même dans toutes nos cathédrales. Beaucoup d'églises mutilées, privées de la plupart de leurs statues et de leurs vitraux, gardent encore cependant quelques monuments commémoratifs de leurs premiers évêques ou de leurs premiers martyrs.

La cathédrale du Mans a conservé l'immense vitrail du XIIe siècle consacré à saint Julien, l'apôtre des Cénomans. Des verrières retracent la vie de saint Crépin et de saint Crépinien à Soissons, de saint Martin à Tours, de saint Pothin, de saint Irénée et de saint Polycarpe à Lyon. A Saint-Quentin, au pourtour du chœur, des bas-reliefs (restaurés) racontent la vie des premiers apôtres du Vermandois. A Rouen, au portail de la Calende, la légende de deux grands saints normands, saint Romain et saint Ouen, se lit dans des reliefs demeurés longtemps mystérieux[7].

Chaque province retrouvait donc dans sa cathédrale un peu de son passé. Tout ce qui, suivant les idées d'alors, méritait d'échapper à l'oubli dans les

[1] Portail de gauche (façade occidentale). Les statues ont été refaites, mais Lebeuf les avait déjà signalées (*Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*), t. I. Réédition de 1884, p. 3. Les bas-reliefs placés sous les statues subsistent seuls (décollation de saint Denis, sainte Geneviève et sa mère).

[2] Refait. L'original est au musée de Cluny.

[3] C'est le puits qui fut si longtemps célèbre à Chartres sous le nom de puits des Saints-Forts (voir Bulteau, *Monographie de Notre-Dame de Chartres*, t. I, p. 16). Les statues de saint Potentien et de sainte Modeste sont au porche du nord ; un vitrail leur est aussi consacré (2e chapelle du chœur, à gauche).

[4] Vitrail du chœur et bas-relief du portail méridional.

[5] Vitrail du bas côté de gauche.

[6] Bas-relief et grande statue au portail méridional.

[7] Ils ont été déchiffrés par Mlle Louise Pillion, *Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907, in-8°, p. 106 et suiv.

annales d'une ville semblait sculpté là pour l'éternité. L'humble peuple avait devant ces grands monuments une confuse idée de son histoire : il sentait qu'il n'était pas sans racine sur la terre, qu'il avait lui aussi ses aïeux. Chacune de nos cathédrales avait vraiment fleuri du sol comme une plante indigène qui doit au terroir sa couleur et son parfum.



Fig. 155. — Histoire de saint Étienne (Portail méridional Notre-Dame de Paris).

Le XIIIe siècle semble avoir eu à un haut degré ce culte du passé, cet amour de l'histoire. Les artistes qui, à Paris, accommodaient à une façade du XIIIe siècle une porte du XIIe[1], avaient le respect des souvenirs. Ils firent mieux encore à Notre-Dame. Quand ils bâtirent la nouvelle cathédrale, ils furent obligés de faire disparaître une vieille église Saint-Étienne, voisine de l'antique basilique de la Vierge, et qui remontait presque aussi haut[2]. Ils ne voulurent pas que le sou-

[1] Il s'agit du portail Sainte-Anne. Nous avons essayé de prouver (*Revue de l'art ancien et moderne*, octobre 1897) qu'il datait du temps de Maurice de Sully, et qu'il fut conservé parce qu'on voyait au tympan le portrait de l'évêque fondateur de la cathédrale et celui du roi Louis VII.

[2] Voir Lebeuf, *Histoire du diocèse de Paris*, p. 8, et Mortet, *Étude historique et archéologique sur la cathédrale de Paris et le palais épiscopal du VIe au XIIe siècle*, Paris, 1888, in-8, p. 9, note, et p. 9. Lebeuf a remarqué très justement que les statues de saint Jean Baptiste, saint Denis et saint Étienne, qu'on

venir en fût perdu et ils consacrèrent à saint Étienne et à son martyre l'admirable bas-relief du tympan du portail sud qui s'élève justement à l'endroit où se trouvait l'église (fig. 155).

VIII

Après les saints locaux, ce sont les saints illustres dans la chrétienté tout entière qui tiennent la plus grande place.

Nous avions commencé à dresser une liste de toutes les images de saints qui subsistent encore dans nos cathédrales du XIIIe siècle, mais nous n'avons pas tardé à reconnaître qu'un pareil travail était impossible, car il reste et il restera toujours trop d'incertitudes sur l'identité d'une foule de statues sans nom et sans attributs. D'ailleurs, à supposer qu'un catalogue de ce genre soit possible, on ne pourrait pas en tirer de conclusions certaines, parce qu'il y a de trop nombreuses lacunes dans la série des vitraux et des statues de nos églises. Il faut se contenter d'approximations.

De nos listes incomplètes se dégage cette vérité, un peu trop générale, mais précieuse cependant, que le XIIIe siècle a représenté de préférence les saints assez célèbres pour occuper une place dans les livres liturgiques de toute la chrétienté. M. Ulysse Chevalier a dressé un très intéressant calendrier, où ne figurent précisément que les saints qui furent honorés dans toutes ou presque toutes les églises du moyen âge : de nombreux antiphonaires et bréviaires de toute provenance lui en ont fourni les éléments [1]. Or, la plupart de ces saints, si on en excepte quelques martyrs et confesseurs de l'Église de Rome, que le respect de la ville sainte avait fait adopter au monde chrétien, se retrouvent peints dans les vitraux et sculptés aux porches des églises. Les diacres saint Vincent, saint Étienne et saint Laurent, les martyrs saint Sébastien, saint Blaise, saint Georges, saint Gervais, saint Protais, saint Hippolyte, saint Denis, saint Christophe, saint Thomas Becket; les confesseurs saint Marcel, saint

voyait au portail gauche de la façade de Notre Dame de Paris, étaient « comme un mémorial des deux petites églises adjacentes, Saint-Jean et Saint-Denis, et de l'ancienne, Saint-Étienne » (*op. cit.*). Toutes ces églises étaient de véritables annexes de Notre-Dame. Il en était ainsi de plusieurs cathédrales qui comprenaient une église de Notre-Dame, une église de Saint-Jean-Baptiste (baptistère), et une église dédiée au protomartyr saint Étienne.

[1] Ulysse Chevalier, *Poésie liturgique traditionnelle de l'Église catholique en Occident*. Tournai, 1894, in 8°. Introduction, p. LXV et suiv.

Grégoire, saint Jérôme, saint Nicolas, saint Martin; les vierges sainte Agnès, sainte Cécile étaient honorés dans toutes les églises. Ce sont précisément ces saints-là dont les images, encore aujourd'hui, frappent le plus souvent nos yeux.

Au portail méridional de Chartres, on surprend facilement l'intention d'honorer les saints conformément aux prescriptions de la Liturgie : la porte du centre, en effet, est consacrée aux apôtres, celle de droite[1] aux martyrs, celle de gauche aux confesseurs. De nombreux bas-reliefs, scènes de martyres, miracles (qu'il n'est pas toujours facile de reconnaître), ornent les piliers du porche. Les litanies en usage dans le diocèse de Chartres ont très probablement inspiré aux artistes l'ordonnance générale et même le détail de cet ensemble grandiose[2].

Mais il s'en faut bien qu'on trouve partout une aussi belle ordonnance. A Chartres même, il semble que le seul hasard ait présidé au choix des vies de saints représentées dans les verrières. Pourquoi le même saint occupe-t-il parfois jusqu'à trois verrières? Pourquoi, dans une chapelle, telle légende est-elle rapprochée de telle autre? Quelles sont les raisons secrètes de ces choix ou de ces groupements?

Il est possible d'en indiquer quelques-unes.

IX

En premier lieu, il est certain que les reliques possédées par les églises ont contribué, plus que toute autre cause, à multiplier les images des saints.

Une grande et belle étude sur les reliques serait un des chapitres les plus curieux de l'histoire du moyen âge, où l'historien de la civilisation et l'historien de l'art trouveraient également à apprendre. Un tel sujet demanderait plus d'érudition et plus d'intelligence du passé qu'on n'en trouve dans le *Dictionnaire des Reliques* d'un Collin de Plancy, lourd pamphlet écrit par un disciple attardé de Voltaire, qui n'avait ni l'esprit ni le style du maître[3]. Étudier le moyen âge pour s'en moquer, non pour entrer dans son esprit, est un ridicule d'un autre temps.

[1] A gauche du spectateur, mais à droite de Jésus-Christ qui occupe le trumeau de la porte centrale.

[2] Voir Bulteau, *Monographie de Notre-Dame de Chartres*, t. II, p. 187.

[3] Collin de Plancy, *Dictionnaire critique des reliques et images miraculeuses*. Paris, 1821, 3 vol.

L'intéressante étude de M. le comte Riant sur les dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle est le premier travail exact et déjà fécond qui ait été entrepris sur cet important sujet[1].

C'est un sérieux objet d'étude, en effet, que ces reliques qui passionnèrent tant de générations humaines. L'annonce du jubilé d'Aix-la-Chapelle, et l'assurance d'entrevoir de loin le saint voile que Jésus avait porté sur la croix, mettaient en mouvement quarante mille pèlerins accourus de tous les points de l'Europe[2]. Les reliques avaient vraiment en elles des vertus surnaturelles. Partout où se trouvait le bras d'un apôtre, le sang d'un martyr, une riche abbaye naissait, un village grandissait. La ceinture de sainte Foy créait Conques dans les montagnes de l'Aveyron. Un corps saint élevé sur l'autel façonnait l'église qui le contenait, obligeait l'architecte à trouver des formes nouvelles, à agrandir le chœur, à élargir les transepts[3]. Les plus ingénieuses inventions des orfèvres du moyen âge sont nées de la nécessité d'enfermer un ossement dans le cristal, ou de l'enchâsser dans l'or[4]. Tout un monde d'espoirs, de désirs a flotté autour de ces frêles reliquaires, qui nous émeuvent aujourd'hui, comme toutes les choses sur lesquelles la pensée de l'homme s'est reposée longtemps[5].

L'histoire de l'art n'a pas le droit de dédaigner les reliques. N'oublions pas que le monument le plus parfait du XIIIe siècle, la Sainte-Chapelle, n'est qu'une châsse destinée à abriter une couronne d'épines. Et le temple du Graal, lui-même, le plus beau rêve mystique du moyen âge, qu'est-ce autre chose qu'un reliquaire?

Calvin, d'un souffle, dissipa toute cette poésie. Avec sa verve rude et sa logique, il démontra au « pauvre monde » que Dieu est partout, et qu'il n'est pas nécessaire d'aller si loin pour adorer, comme des païens, des reliques douteuses. « Je vous prie, dit-il dans son *Traité des reliques*, le monde n'a-t-il pas

[1] Comte Riant, *Exuviæ Sacræ Constantinopolitanæ*, Genève, 1878, 2 vol. in-8°. Du même, *Dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIIIe siècle*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXXVI, 1875.

[2] Martin et Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 1 et suivantes.

[3] Comme par exemple à Saint-Sernin de Toulouse. Il fallait permettre à la foule de voir les corps saints sur l'autel.

[4] Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, article : *Reliquaire*.

[5] On faisait par testament des donations à des reliquaires. De nobles dames, des clercs, donnent à la châsse de la sainte chemise, à Chartres, des perles, des colliers d'or. Voir *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, publié par E. de Lépinois et L. Merlet. Chartres, 1862-65, in-4°, t. III, p. 58, 93, 141, 150.

été bien enragé de trotter cent ou six vingts lieues loin avec gros frais et grandes peines, pour voir un drapeau (le saint suaire de Cadouin), duquel on ne pourrait nullement être assuré, mais plutôt être contraint d'en douter[1]. » Rien ne trouve grâce devant le terrible démolisseur, aucun de ces souvenirs qui méritaient d'être touchés d'une main délicate, ni l'urne des noces de Cana qu'on montrait à Angers, ni la larme que Jésus-Christ versa sur Lazare, qui se voyait enchâssée à Vendôme, ni les tableaux peints par les anges, « car on sait bien, dit-il, que ce n'est pas le métier des anges d'être peintres ».

L'humanité sort décidément de l'âge poétique[2]. L'enthousiasme des croisés s'en allant défendre un tombeau vide, et rapportant, pour toute richesse, un peu de terre sainte, apparaîtra désormais comme une inexplicable folie. « Et de fait, dit Calvin, ils ont consumé leurs corps et leurs biens, et une bonne partie de la substance de leurs pays, pour rapporter un tas de menues folies dont on les avait embabouinés, pensant que ce fussent joyaux les plus précieux du monde. »

Tel était, en effet, le sentiment des croisés du XIII[e] siècle qui envoyèrent de Constantinople aux églises de la Champagne, de l'Ile-de-France, de la Picardie, comme d'incomparables trésors, enfermées dans des bourses précieuses[3], une foule de reliques qui ne furent pas sans influence sur l'art[4].

A Amiens, en 1206, arriva une des reliques les plus illustres de la chrétienté, la face antérieure de la tête de saint Jean-Baptiste, trouvée dans les ruines d'un vieux palais à Constantinople[5]. Dans la nouvelle cathédrale dont on posa la première pierre quelques années après, en 1220, deux œuvres d'art rappelèrent l'insigne relique : un vitrail du XIII[e] siècle retraca la vie du

[1] Calvin, *Traité des reliques* (réimprimé par Collin de Plancy, dans le t. III, de son *Dictionnaire critique des reliques*).

[2] Guibert de Nogent avait, il est vrai, bien avant Calvin, en plein moyen âge, manifesté des doutes sur l'authenticité de certaines reliques. Son livre, le *De Pignoribus Sanctorum* (*Patrol.*, t. CLXV, col. 607), est dirigé contre les moines de Saint-Médard (surtout le livre III) qui prétendaient posséder une dent de Jésus-Christ. Il n'a pas de peine à montrer que le corps tout entier de Jésus-Christ a été glorifié au moment de la Résurrection. Il parle, non sans quelque irrévérence, des deux têtes de saint Jean Baptiste conservées l'une à Saint Jean-d'Angely, l'autre à Constantinople. « Quid ergo magis ridiculum super tanto homine prædicetur, quam si biceps esse ab utrisque dicatur ? » (Lib. I, cap. III, § 2.)

[3] Voir une de ces bourses dans Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, t. II, pl. XXXI.

[4] La liste de ces reliques a été donnée par Riant (*Mém. des antiq.*).

[5] Du Cange a écrit un *Traité du chef de saint Jean Baptiste* (Paris, 1665, in-4) pour démontrer l'authenticité de la relique d'Amiens.

précurseur[1]. Puis, plus tard, dans les dernières années du xve siècle, on sculpta au pourtour du chœur les belles scènes de l'histoire de saint Jean[2].

La Sainte-Chapelle acquit, sous le règne de saint Louis, la partie postérieure de la tête de saint Jean-Baptiste qui était restée à Constantinople[3]. C'était, après les reliques de la Passion, la pièce la plus précieuse du trésor. Deux vitraux placés au fond de l'abside, comme à la place d'honneur, furent destinés à rappeler sans cesse la présence de ces objets vénérés, qu'on n'exposait que rarement aux regards des fidèles : l'un fut consacré à la Passion du Sauveur, l'autre à la vie de saint Jean-Baptiste.

Chartres eut sa part des reliques de Constantinople. En 1205, le comte de Blois envoya d'Orient à la cathédrale Notre-Dame le chef de sainte Anne. « La tête de la mère, dit un acte du Cartulaire, fut reçue avec une grande joie dans l'église de la fille[4]. » Le portail nord de la cathédrale, qui fut commencé probablement vers 1210[5], nous paraît commémorer par une de ses statues la récente acquisition de la précieuse relique. On voit, en effet, adossée au trumeau du portail central, non pas la Vierge portant l'enfant, comme le voudrait l'usage, mais sainte Anne portant la Vierge. Cette singularité se reproduit à l'intérieur, où un des vitraux de la claire-voie placée sous la rose du nord nous montre aussi sainte Anne tenant la Vierge dans ses bras (fig. 156). Il est visible qu'on a voulu honorer d'une façon toute particulière la mère de Marie et que la présence de son chef dans l'église peut seule expliquer la place insolite qu'elle occupe.

Beaucoup de difficultés de ce genre seraient résolues si nous avions la liste de toutes les reliques que possédait la cathédrale de Chartres au XIIIe siècle. La grande statue de saint Théodore, par exemple, qu'on voit au portail du midi, a passé longtemps pour une statue de saint Victor. Didron pensait que le légionnaire romain était plus connu dans nos églises de France que le soldat grec d'Héraclée. On ignorait alors que la tête de saint Théodore avait été rapportée de Rome à Chartres en 1120, comme nous l'a appris le Cartulaire publié

[1] Le vitrail, consacré moitié à saint Jean-Baptiste et moitié à saint Georges, se trouvait jadis dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste.

[2] Ce qui prouve que cette dernière œuvre a été bien réellement inspirée par la relique d'Amiens, c'est qu'un des bas reliefs représente Hérodiade frappant de son couteau la tête de saint Jean-Baptiste. On montrait justement sur le crâne conservé à Amiens la trace de ce coup de couteau dont ne parle aucune légende.

[3] Voir Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1790, in-4°, p. 47.

[4] *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, t. III, p. 89 et p. 178. — Riant, *Exuviæ*, t. II, p. 73.

[5] Voir Bulteau, t. I, p. 128.

en 1862[1]. Il a été dès lors possible de nommer à coup sûr la belle statue de chevalier qui fait pendant à celle de saint Georges.

A la cathédrale de Sens, dans le déambulatoire du chœur, on remarque un beau vitrail consacré à l'histoire de saint Thomas Becket. C'est que le trésor de l'église conservait la chape et la mitre de l'illustre archevêque qui avait vécu quatre ans au monastère de Sainte-Colombe, près de Sens. Ces ornements sacerdotaux devinrent de précieuses reliques, le jour où le martyr fut canonisé par le pape (1173).

On comprend de quelle importance est, pour l'histoire de l'art, l'exacte connaissance des reliques conservées dans chacune de nos anciennes églises, si modeste qu'elle soit. La petite église de Valcabrère[2], un des plus anciens et des plus curieux édifices religieux des Pyrénées, en a fourni récemment la preuve. L'église était, on le savait, consacrée à saint Just et à saint Pasteur, dont on voyait le martyre sculpté sur les chapiteaux du portail ; mais on ne s'expliquait pas pourquoi l'histoire de saint Étienne figurait à côté de la leur. En 1886, un heureux hasard a fait découvrir des reliques dans une cavité de l'autel. Un parchemin, qui les accompagnait, les donnait comme celles des trois saints.

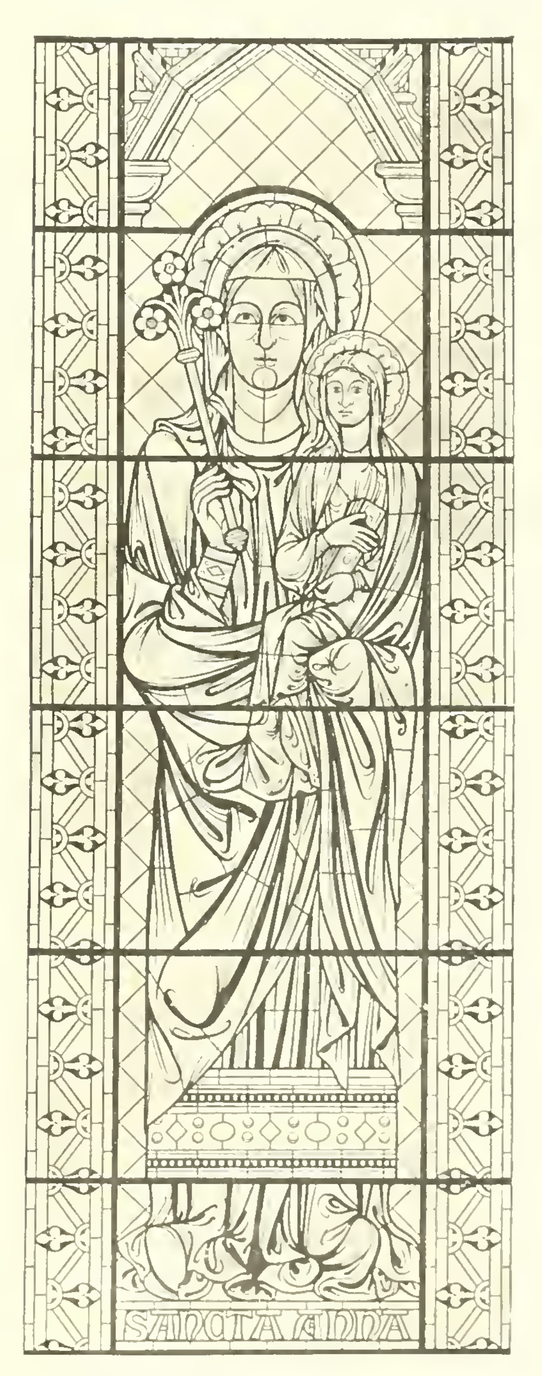


Fig. 196. — Sainte Anne portant la Vierge (Vitrail de Chartres).

[1] *Cart. de Notre-Dame de Chartres*, t. I, p. 60.

[2] Haute-Garonne ; au pied de Saint-Bertrand de Comminges.

Just, Pasteur et Étienne, patrons de l'église[1]. Ainsi se trouvait résolue la petite difficulté qui avait arrêté les archéologues.

Nous croyons que dans nos grandes cathédrales les reliques conservées dans une chapelle en expliquent souvent les vitraux. Il ne saurait y avoir de doute pour les chapelles de l'abside de Notre-Dame de Chartres. Par une bonne fortune trop rare, l'avocat Rouillard, qui a publié au commencement du xviie siècle une description de la cathédrale, sous le titre de *Parthénie*, nous a conservé les anciens vocables des chapelles[2]. Les vitraux y correspondent exactement. La première chapelle, en commençant par la gauche, contenait les reliques de saint Julien l'hospitalier et portait son nom : le nom a changé depuis, mais un vitrail de la fenêtre centrale nous retrace encore aujourd'hui la vie et la mort de saint Julien. La deuxième chapelle s'appelait la chapelle de Saint-Étienne ou des Martyrs : un vitrail nous montre, en effet, à la place d'honneur, l'histoire de saint Étienne ; trois autres vitraux sont consacrés à saint Savinien, saint Potentien, sainte Modeste, saint Chéron et saint Quentin, qui tous sont morts martyrs. La troisième chapelle était connue sous le nom de chapelle des Apôtres : aussi les vitraux représentent-ils, dans la fenêtre centrale, la vocation des apôtres et des scènes où Jésus s'adresse au collège apostolique tout entier[3], dans les fenêtres voisines, l'histoire de saint Siméon et de saint Jude, de saint Pierre et de saint Paul à Rome. La quatrième chapelle s'appelait la chapelle de Saint-Nicolas ou des Confesseurs : saint Nicolas y occupe justement une verrière ainsi que saint Remi. On s'étonne, il est vrai, de voir auprès d'eux sainte Catherine, sainte Marguerite et saint Thomas Becket, qui ne sont pas des confesseurs, mais des martyrs[4]. La cinquième chapelle enfin est désignée par Rouillard sous le nom de chapelle de Saint-Loup et de Saint-Gilles, mais on n'y voit plus aujourd'hui que des vitraux en grisaille qui semblent être d'une assez basse époque.

L'exacte correspondance qui se montre à Chartres entre les sujets des vitraux et les vocables des chapelles se remarquait probablement dans toutes

[1] *Bullet. monum.*, 1886, p. 506. — Rappelons encore qu'à Moissac on voit sculptée sur les chapiteaux du cloître l'histoire de saint Cyprien, dont les reliques avaient été apportées dans l'abbaye vers 1126 (*Bibl. de l'École des Chartes*, 3e série, t. I, 1849-50).

[2] *Parthénie, ou Histoire de la très auguste église de Chartres*, par Sébastien Rouillard de Melun, 1608, p. 140 et suiv.

[3] Ce n'est pas le vitrail du Seigneur Jésus, comme l'appelle Bulteau, mais le vitrail des Apôtres.

[4] Les deux vitraux de saint Martin et de saint Sylvestre, qui sont dans les fenêtres voisines, n'étaient-ils pas destinés à cette chapelle ? N'ont-ils pas été déplacés ?

nos cathédrales. Malheureusement la preuve n'en est pas facile à faire aujourd'hui, car ce sont tantôt les noms des chapelles qui ont disparu, et tantôt les vitraux.

A Amiens, les rares verrières qui aient échappé au vandalisme des derniers siècles nous laissent deviner une ordonnance aussi régulière qu'à Chartres. Une chapelle de l'abside, dédiée aujourd'hui au Sacré-Cœur, et consacrée autrefois à saint Jacques le Majeur [1], a conservé un vitrail où est racontée l'histoire de l'apôtre. Une autre chapelle de l'abside, du vocable de Sainte-Theudosie, est ornée d'un vitrail du XIII[e] siècle qui retrace la vie de saint Augustin : c'est que saint Augustin fut au moyen âge le titulaire de la chapelle [2].

Il est inutile de multiplier les exemples [3]. Ceux que nous avons donnés suffisent à prouver que dans les chapelles les vitraux ne furent pas placés au hasard : les reliques du saint auquel la chapelle était dédiée ont déterminé le choix des pieux donateurs.

X

Mais les reliques n'expliquent pas tout, car les vitraux ne sont pas tous dans des chapelles. De grandes figures de saints se voient dans les fenêtres hautes, des récits de la *Légende dorée* occupent les fenêtres des bas côtés. Quelles raisons ont présidé au choix de ces saints? Il y en a sans doute, car dans l'église du moyen âge, rien n'est livré au hasard; et, en effet, on peut en apercevoir quelques-unes.

Ces vitraux ont été donnés à nos cathédrales par des corporations ou par des particuliers qui ont voulu perpétuer le souvenir de leur générosité. Les panneaux inférieurs [4] des verrières du XIII[e] siècle nous offrent généralement l'image et quelquefois le nom des donateurs : moines en prière, évêques portant à la main un modèle de vitrail, chevaliers armés de toutes pièces et reconnaissables

[1] Voir Abbé Roze, *Une visite à la cathédrale d'Amiens*. Amiens, 1887, in-12, p. 55.

[2] *Id., ibid.*, p. 60.

[3] On pourrait en citer plusieurs autres. Une chapelle de la collégiale de Saint-Tudual, à Laval, était ornée d'un vitrail représentant la vie de saint Tudual, parce que les reliques du saint étaient dans cette chapelle (*Bull. monum.*, 1895, p. 455). A Clermont, les vitraux des chapelles absidales consacrés aux légendes de saint Georges, saint Austremoine, sainte Madeleine, etc., sont justement dans les chapelles qui portent le nom de ces saints (Voir Thibaud, *De la peinture sur verre*, p. 18, et F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, p. 205.)

[4] Quelquefois le panneau supérieur, surtout si le vitrail est surmonté d'une petite rose.

à leur blason, changeurs vérifiant le titre des monnaies (fig. 136), pelletiers vendant leurs fourrures (fig. 31), bouchers abattant des bœufs, sculpteurs taillant des chapiteaux. Ces scènes de la vie d'autrefois, qui sont si précieuses en elles-mêmes, nous permettent en outre de résoudre en partie le problème qui nous occupe.

Il est souvent facile, en effet, de deviner pourquoi tel donateur a choisi tel saint de préférence. A Chartres, saint Louis avait donné un vitrail représentant saint Denis exposé aux lions : le roi de France avait voulu honorer le protecteur de la monarchie française[1]. Saint Ferdinand de Castille avait offert à cette même cathédrale de Chartres un vitrail consacré à saint Jacques : l'illustre vainqueur des Maures témoignait ainsi de son culte pour l'apôtre chevalier, pour le Matamoro, comme on l'appelait, qu'on avait vu combattre aux premiers rangs de l'armée chrétienne[2].

On comprend sans peine encore pourquoi un évêque de Nantes offrit à la cathédrale de Tours un vitrail de saint Pierre et de saint Paul : les deux apôtres sont, en effet, et depuis les temps les plus reculés, les patrons de la cathédrale de Nantes. Il n'est pas difficile non plus de deviner pourquoi un abbé de Cormery fit hommage à cette même cathédrale de Tours d'une verrière consacrée à saint Martin : l'abbaye de Cormery relevait, en effet, de Saint-Martin de Tours et honorait d'un culte particulier le grand apôtre des Gaules[3]. On peut encore tenir pour vraisemblable la conjecture de M. Hucher qui attribue aux trois grandes abbayes de Saint-Vincent, de Saint-Calais et d'Évron les trois vitraux de la cathédrale du Mans consacrés précisément à saint Vincent, à saint Calais et à la miraculeuse apparition de la Vierge d'Évron.

Parfois le donateur d'un vitrail offre tout simplement l'image du saint dont il porte le nom. A Chartres, Jeanne de Dammartin, seconde femme de Ferdinand de Castille, avait donné un grand vitrail consacré à l'histoire de saint Jean-Baptiste, son patron[4].

[1] Ce vitrail a disparu en 1773. Il a été remplacé par du verre blanc. Cependant, on voit encore dans la rose un magnifique saint Louis en costume de chevalier. Il est monté sur un cheval blanc, et il tient le pennon d'azur semé de lis d'or. (Bulteau, *Descript de la cath. de Chartres*, 1850, p. 208, et Montfaucon, *Monum. de la Monarchie franç.*, t. II, pl. XXI.)

[2] Le vitrail n'existe plus, mais il a été décrit au siècle dernier par Pintard, dont le manuscrit est à la bibliothèque de Chartres (voir Bulteau, p. 207). On y lisait l'inscription : « Rex Castiliæ. » La figure de saint Ferdinand a été publiée par Montfaucon, *Monum. de la Monarchie franç.*, t. II, pl. XXIX.

[3] *Verrières du chœur de l'église métrop. de Tours*, Bourassé et Marchand, p. 51.

[4] Il a disparu en 1788, mais il a été décrit dans le manuscrit de Pintard (voir Bulteau, p. 206). — Il est

Les corporations donnent l'histoire de leur protecteur, du saint dont l'image orne leurs bannières et leurs méreaux. A Bourges, le vitrail de saint Thomas apôtre, patron des architectes et de tous les ouvriers qui travaillent sous leurs ordres, a été offert par les tailleurs de pierre. A Chartres, les épiciers firent faire à leurs frais une verrière de saint Nicolas, leur patron, et les vanniers une verrière de saint Antoine[1].

Quand les donateurs n'offrent pas l'image de leur patron, il est parfois possible de deviner pour quelles raisons ils ont choisi tel autre saint personnage. Il n'est pas très étonnant de voir trois chevaliers, Pierre de Courtenay, Raoul de Courtenay et Julien de Castillon faire présent à la cathédrale de Chartres de trois vitraux représentant saint Eustache, saint Georges et saint Martin[2] : ces trois saints sont des soldats, des modèles de vraie chevalerie[3]. Amaury de Montfort, qui se reconnaît à son écu chargé du lion d'argent grimpant sur fond de gueules, apparaît à Chartres dans la rose d'un vitrail consacré à saint Paul : n'est-ce pas parce que saint Paul, l'apôtre qui porte l'épée, fut lui aussi, au moyen âge, un des patrons des hommes d'armes? Guillaume Durand nous apprend dans son *Rationale* que les chevaliers se levaient, quand l'épître que le prêtre lisait était empruntée à saint Paul[4].

Les corporations obéissent à des sympathies du même genre. Les tonneliers de Chartres, au lieu de donner à la cathédrale l'histoire de leur patronne, qui était sans doute sainte Catherine, donnent le vitrail de Noé, apparemment parce que le saint patriarche planta la vigne. A Tours, les laboureurs offrent la verrière d'Adam, qui le premier ouvrit la terre à la sueur de son front.

assez curieux qu'au XIIIe et au XIVe siècle, les donateurs offrent assez rarement l'image de leur patron. C'est au contraire la règle au XVe et au XVIe siècle. La rose occidentale de la cathédrale d'Auxerre, par exemple (XVIe siècle), nous montre les huit saints : saint Jacques, saint Christophe, saint Claude, saint Sébastien, saint Nicolas, saint Charlemagne, saint Jean et saint Eugène, donnés par les chanoines Jacques Vautrouillet, Christophe Chaucnard, Claude de Bussy, Sébastien Le Royer, Nicolas Cochon, Charles Legeron, Jean Chevallard, Eugène Motel, qui payèrent les frais de la rose (Bonneau, *Vitraux d'Auxerre*, p. 9). — Les vitraux de Bourges des XVe et XVIe siècles offrent de nombreux exemples de la même habitude (voir Des Meloizes, *Vitraux de Bourges postérieurs au XIIIe siècle*, Lille).

[1] Saint Antoine, supérieur des monastères de la Thébaïde, où les moines gagnaient leur vie en tressant des corbeilles, était, au moyen âge, le patron des vanniers.

[2] Les deux premiers de ces vitraux ne sont connus aujourd'hui que par la description de Pintard (Bulteau, p. 210).

[3] Il y a, à Chartres, un autre vitrail des fenêtres hautes (à gauche) qui représente saint Eustache et qui a été donné également par un chevalier, seigneur de Beaumont-sur Risles. (Voir F. de Mely, *Rev. de l'Art chrétien*, 1888.)

[4] Guillaume Durand, *Ration.*, lib. IV, cap. XVI.

Mais il s'en faut bien que toutes les explications que nous suggèrent les noms des donateurs soient aussi satisfaisantes. Souvent on doit avouer qu'on ne comprend pas. Pourquoi les armuriers ont-ils choisi, à Chartres, l'histoire de saint Jean, les tanneurs celle de saint Thomas Becket, les tisserands celle de saint Étienne, les portefaix celle de saint Gilles? Ce que nous savons des anciennes corporations ne saurait expliquer la bizarrerie de ces choix.

Il faut admettre que dans bien des cas le chapitre de la cathédrale proposait aux donateurs le sujet du vitrail qu'ils voulaient offrir. On s'en convaincra si l'on remarque que le vitrail du bon Samaritain a été donné, à Bourges, par les tisserands, et, à Chartres, par les cordonniers. Or, comment supposer que l'idée d'offrir cette parabole accompagnée de son profond commentaire théologique ait pu venir à des artisans? Les chanoines demandaient donc aux donateurs, soit l'histoire d'un saint fameux, comme était alors saint Thomas Becket[1], soit quelques vitraux théologiques, pareils à ceux qu'on voyait dans d'autres cathédrales, et dont la renommée était venue jusqu'à eux.

Peut-être aussi faut-il supposer que les corporations ouvrières rendaient alors à certains saints un culte dont la tradition ne s'est pas perpétuée aux siècles suivants. Nous connaissons fort mal l'organisation des corps de métiers au moyen âge ; nous savons très peu de chose notamment des ouvriers de Chartres. M. de Lépinois, qui en a esquissé l'histoire, n'a pas trouvé des documents antérieurs à la fin du XIIIe siècle[2]; ceux qu'on rencontre dans les *Ordonnances des rois de France* ne sont que du XVe[3]. Les uns et les autres sont presque muets sur les patronages des corps de métiers. Il semble d'ailleurs que certaines corporations aient été subdivisées en confréries dont chacune vénérait un saint particulier. A Chartres, par exemple, les tisserands ont donné trois verrières, celle de saint Étienne, celle des saints Savinien et Potentien, et enfin celle de saint Vincent. Or, on lit au bas du vitrail de saint Vincent, près des médaillons où les tisserands sont représentés, cette inscription :

[1] Chartres devait avoir une vénération toute particulière pour saint Thomas Becket, car un de ses évêques de la fin du XIIe siècle (de 1176 à 1180), Jean de Salisbury, se trouvait dans la cathédrale de Cantorbéry aux côtés du saint martyr quand il fut assassiné, et son sang avait rejailli sur lui. Il en avait recueilli quelques gouttes dans deux vases qu'il avait donnés à la cathédrale de Chartres (*Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, t. III, p. 201). Jean de Salisbury avait écrit une *Vie de saint Thomas Becket*.

[2] Lépinois, *Histoire de Chartres*, Chartres, 1854, in-8, t. I, p. 384 et suiv., et t. II, Appendice.

[3] *Ordonn. des rois de France*, t. XIX, p. 653.

TERA : A CEST : AVTEL : TES : LES : MESSES :
QEN : CHARE : SONT : ACOILLI : EN : TO
ERET : CESTE : VERRIE : CENT : CIL : QVIDO
LI : CONFRERE : SAINT : VIN

Inscription très obscure, dont on ne peut qu'entrevoir le sens, et que M. F. de Lasteyrie propose de lire ainsi : « A cet autel toutes les messes qui en charge sont accueillies... et donnèrent cette verrière... ceux qui sont les confrères de saint Vincent[1]. » De ce texte confus, il résulte que les tisserands formaient une confrérie de Saint-Vincent, et qu'ils faisaient dire des messes (sans doute pour les membres défunts) dans la chapelle du saint. Saint Vincent n'est nommé nulle part comme le patron des tisserands qui se mettent généralement sous la protection de saint Blaise. Peut-être en était-il de même à Chartres, mais la grande corporation était divisée en petites confréries pieuses qui honoraient d'autres saints. Ainsi pourraient s'expliquer certains vitraux donnés par des artisans et consacrés à des saints qui ne sont pas les patrons ordinaires de la corporation[2].

Si nous ne connaissons pas toutes les dévotions des corporations ouvrières, à plus forte raison ignorons-nous celles des particuliers. Pourquoi, à Chartres, par exemple, un chevalier, Guillaume de la Ferté-Hernaud, a-t-il donné un vitrail consacré à saint Barthélemy? Une dévotion héréditaire dans une famille, une sainte image conservée dans un oratoire domestique, une relique gardée comme un talisman dans le pommeau d'une épée, un vœu fait pendant une bataille, mille petits faits que nous ne connaîtrons jamais, expliqueraient sans doute le choix des donateurs.

[1] F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*. L'inscription a été publiée en fac-similé par M. F. de Mély dans la *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 422. Certains mots ou fragments de mots ont été déplacés. Il faut rapprocher VIN et CENT et lire SAINT : VINCENT; il faut rapprocher aussi DO et ERET et lire DOERÈT.

[2] Il est bien certain qu'une corporation ou une confrérie religieuse pouvait avoir plusieurs patrons. En 1882, on a trouvé dans l'église Saint-Michel de Vaucelles, à Caen, des fresques représentant saint Michel, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint Jacques, saint Christophe, saint Martin, saint Mathurin, saint Eustache, sainte Catherine, saint André, saint Nicolas, saint Sébastien, sainte Anne. Un document daté de 1446 est venu prouver qu'il y avait dans cette église une confrérie de Saint-Michel qui honorait comme patrons, non seulement l'archange, mais tous les saints dont on avait découvert l'image. (Voir Beaurepaire, dans le *Bullet. monum.*, 1883, p. 689 et suivantes.)

XI

Parmi tant de raisons mystérieuses qu'eurent les fidèles de choisir l'image d'un saint, il en est une qui se laisse entrevoir plus d'une fois. C'est la reconnaissance du pèlerin qui revient des fameux sanctuaires de Compostelle, de Bari, ou de Saint-Martin de Tours.

C'est une chose très remarquable, en effet, que saint Jacques, saint Nicolas et saint Martin soient, de tous les saints honorés au moyen âge, ceux qu'on retrouve le plus souvent dans nos églises.

A Chartres, où la série des verrières est presque complète, il y a jusqu'à quatre vitraux consacrés à saint Jacques[1].

Le XIII[e] siècle est, en effet, la belle époque des pèlerinages de Compostelle. Un livre qui parut dans le courant du XII[e] siècle, et où étaient racontés les innombrables miracles dont l'apôtre avait récompensé la foi des pèlerins, excita l'enthousiasme de la chrétienté. L'auteur du livre était, comme on l'a prouvé, un certain Aimeri Picaud, et non pas le pape Calixte II, auquel, dès le XIII[e] siècle, on en fit honneur[2]. Le récit des miracles de saint Jacques était suivi d'un guide à l'usage des pèlerins[3], où sont indiqués tous les sanctuaires fameux que le voyageur peut rencontrer sur sa route. Quatre chemins se présentent à lui. S'il vient par la Provence, il devra visiter en passant le cimetière des Alyscamps, la châsse de saint Gilles, Saint-Sernin de Toulouse. S'il suit la route des montagnes, il ne manquera pas de s'arrêter à Notre-Dame du Puy, au monastère d'Aubrac, à Sainte-Foy de Conques, à Moissac. S'il doit traverser le Limousin, il s'arrêtera à Saint-Léonard, à Saint-Front de Périgueux, à la Réole. S'il part de Paris, il ira faire ses dévotions au tombeau de saint Martin, à Tours, au tombeau de saint Hilaire, à Poitiers, au tombeau du paladin Roland (beatus

[1] On en trouve deux à Tours, un à Bourges, un à Auxerre.

[2] Voir l'article de V. Le Clerc consacré à Aimeri Picaud dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXI, p. 272 et suivantes, et de M. Léopold Delisle dans le *Cabinet historique*, 2[e] série, t. II, 1878, p. 1 et suiv. L'erreur vient de ce que le pape Calixte II s'était signalé par son culte pour saint Jacques dès le commencement du XII[e] siècle. Il avait rendu obligatoires la fête de la Translation de saint Jacques (30 décembre) et celle des miracles de saint Jacques (3 octobre). Voir *Patrol.*, t. CLXIII, col. 1391.

[3] Le IV[e] livre d'Aimeri Picaud, qui est un vrai guide du voyageur, a été publié pour la première fois par le P. Fita sous le titre de *Codex de Compostelle*. Paris, 1882, in-12.

Rotolandus), à Blaye. Ces églises fameuses sont comme les bornes milliaires de la route de Saint-Jacques[1].

Dès la fin du XIIe siècle, le voyage était devenu plus facile et plus sûr. Des maisons d'asile accueillaient le voyageur à chacune de ses étapes[2]. Au passage des Pyrénées, au bout des sombres défilés où l'homme des plaines se sentait envahi par l'épouvante, où tout l'effrayait, les montagnes « qui semblaient toucher le ciel », l'eau écumante des gaves qu'il croyait empoisonnée, la rencontre des Aragonais aux longs couteaux, ou des Basques « habiles à imiter le cri du loup ou de la chouette[3] », — l'hôpital de Sainte-Christine apparaissait soudain. L'antique chaussée romaine qui conduisait en Galice avait été réparée. Saint Dominique de la Calzada, au XIIe siècle, avait passé sa vie à refaire, de Compostelle à Logroño, les ponts emportés par les torrents; et l'Église, jugeant son œuvre sainte, l'avait canonisé. Depuis 1175, les chevaliers de Saint-Jacques de l'Épée-Rouge[4] parcouraient les routes et défendaient les voyageurs. Les plus grands personnages entreprenaient le pieux voyage. Charlemagne, s'il en fallait croire le pseudo-Turpin, aurait été le premier des pèlerins de Galice : il était parti de France en suivant la direction de la voie lactée qui s'était appelée depuis le « chemin de Saint-Jacques ». Louis VII, à l'exemple du grand empereur, avait rendu visite au sanctuaire de Compostelle[5]. Saint Louis n'y put aller, mais il eut pour l'apôtre une dévotion particulière, et Joinville nous apprend qu'à son lit de mort il prononça le nom de « Monseigneur saint Jacques ». Le peuple, en qui vivait encore l'esprit des croisades, entreprenait sans hésiter l'immense voyage : les pèlerins s'en allaient le bourdon à la main, chantant le long de la route le cantique de saint Jacques, et reprenant en chœur le vieux refrain : *Ultreia !* « En avant ![6] » Dans beaucoup de villes des confréries de Saint-Jacques prirent naissance. A l'origine, les pèlerins qui avaient entrepris le voyage de Galice pouvaient seuls en faire partie; plus tard, au déclin du

[1] Il est très remarquable que les églises de Sainte-Foy de Conques, de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques de Compostelle soient à peu près identiques.

[2] Voir Lavergne, *les Chemins de Saint-Jacques en Gascogne*, Bordeaux, 1887, in-8° ; voir aussi Pardiac, *Histoire de saint Jacques le Majeur*, Bordeaux, 1863, in-12.

[3] Voir Fita, *Codex*, p. 18.

[4] Ils avaient pour devise : « Rubet sanguine Arabum. »

[5] *Cartulaire de Saint-Père de Chartres* (publié par Guérard dans les *Docum. inéd. de l'hist. de France*, t. II, p. 397).

[6] Voir Le Clerc, *op. cit.* et le *Pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle au XVIIIe siècle*, publié par le baron Bonnault d'Houet, Montdidier, 1890, in-8°.

moyen âge, il suffit de payer une somme d'argent pour être admis au nombre des confrères[1]. — De ces confréries, c'est celle de Paris que nous connaissons le mieux. Son histoire, esquissée par l'abbé Lebeuf[2], a été écrite par M. Brodier[3]. L'association des pèlerins de Paris remonte au XIIIe siècle, mais elle ne nous est guère connue que par des documents du XIVe. Au XIVe siècle, d'ailleurs, les confrères étaient encore très nombreux : au grand banquet qui fut donné le 25 juillet 1327 en l'honneur du saint patron, on comptait 1 536 personnes. Étienne Marcel était inscrit au nombre des confrères de Saint-Jacques.

Y eut-il des confréries de ce genre à Chartres, à Tours, à Bourges? En l'absence de documents écrits, les vitraux permettent presque de l'affirmer. A Chartres, en effet, sans parler de trois autres vitraux consacrés à saint Jacques — indices d'une vénération singulière — il en est un quatrième qui ne représente pas autre chose que six pèlerins accompagnés d'un chancelier de l'église de Chartres, Robert de Berou, dont le nom est écrit en toutes lettres[4]. Or, l'un de ces pèlerins porte la coquille de saint Jacques. N'est-ce pas là le vitrail d'une confrérie analogue à celle de Paris, dont Robert de Berou aurait été le doyen?

A Bourges, la verrière de saint Jacques, consacrée à la lutte de l'apôtre contre Hermogène, et d'ailleurs mutilée, ne contient point de nom de donateur[5]. Mais, le grand coquillage, cher aux pèlerins, le « peigne de saint Jacques », qu'on aperçoit semé sur le fond, permet encore d'attribuer le vitrail à une confrérie.

A Tours, des deux vitraux qui se rapportent à saint Jacques, il en est un qui nous intéresse d'une façon toute particulière[6]. Il représente, en effet, à la suite de la légende de la lutte de saint Jacques et d'Hermogène, un miracle emprunté au livre d'Aimeri Picaud. C'est l'histoire d'un hôtelier de Toulouse qui fit condamner à mort un jeune pèlerin de Saint-Jacques, en l'accusant d'avoir volé

[1] Voir Ouin-Lacroix, *Hist. des anciennes corporations d'arts et métiers de Rouen*. Rouen, 1850, in-8, p. 471 et Forgeais, *Plombs historiés* (4e série) : *Imagerie religieuse*, p. 151, et 3e série, p. 105.

[2] Lebeuf, *Hist. du diocèse de Paris*, t. I, p. 127 (édit. Cocheris), et t. II, p. 310.

[3] Bordier, *La Confrérie des pèlerins de Saint-Jacques*, dans les *Mém. de la Société de l'hist. de Paris*, t. I, 1875, p. 186 et suivantes, et t. II, 1876, p. 342 et suivantes. — Nous connaissons assez bien aussi la Confrérie des pèlerins de Saint-Jacques de Rouen par des documents d'une basse époque, il est vrai. Voir Ouin-Lacroix, *op. cit.*, p. 473 et suivantes.

[4] 2e vitrail du chœur, à gauche, fenêtres hautes.

[5] *Vitraux de Bourges*, pl. XV.

[6] Bourassé et Marchand, pl. III.

une coupe d'or, qu'il avait introduite lui-même dans son sac. Saint Jacques, heureusement, répara l'injustice des hommes, et, durant plusieurs semaines, il soutint de ses propres mains le jeune homme pendu au gibet. Il le rendit vivant à son père qui fit proclamer son innocence [1]. — L'introduction d'un pareil épisode dans le vitrail de Tours indique l'intention d'honorer tout particulièrement saint Jacques de Compostelle. C'est pourquoi il n'est peut-être pas trop téméraire d'attribuer le don de cette verrière à une confrérie de pèlerins [2]. — Enfin, c'est certainement à l'influence des confréries de Saint-Jacques qu'il faut attribuer l'habitude que prirent les artistes du XIIIe siècle de représenter l'apôtre avec le bourdon, la panetière et le manteau garni de coquillages.

Nous connaissons beaucoup moins bien les confréries de Saint-Martin et de Saint-Nicolas. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que de pareilles confréries ont réellement existé au XIIIe siècle [3].

Saint Martin et saint Nicolas étaient vénérés comme les plus grands faiseurs de miracles qu'il y ait jamais eu. L'un était le thaumaturge de l'Occident, l'autre celui de l'Orient. Au portail méridional de Chartres, ils ont été placés l'un en face de l'autre : l'intention de mettre les deux grands saints en parallèle est visible.

Les images de saint Nicolas se rencontrent à profusion dans toutes nos églises du moyen âge. A Chartres, où presque aucune œuvre n'a disparu, saint Nicolas est peint ou sculpté jusqu'à sept fois. Les vitraux si incomplets d'Auxerre nous racontent deux fois sa légende, ceux du Mans deux fois également. On le retrouve à la cathédrale de Rouen, à Bourges, à Tours, à Saint-Julien-du-Sault en Bourgogne, à Saint-Remi de Reims. On le voyait autrefois à la cathédrale de Troyes [4]. En un mot, on le rencontre presque partout où il reste des vitraux du XIIIe siècle. Vénéré chez nous dès le XIe siècle, peut-être dès le Xe [5], son culte ne devint vraiment populaire qu'après la translation de ses

[1] Le récit d'Aimeri Picaud est passé, sous le nom de Calixte II, dans la *Légende dorée. De Sanct. Jacob maj.*, et dans le *Spec. histor.* de Vincent de Beauvais, lib. XXVI, cap. XXXI.

[2] Les tours de Castille qu'on voit dans la bordure ne confirmeraient-elles pas cette supposition ? A moins qu'on ne veuille y reconnaître les armes de la donatrice, Blanche de Castille, désireuse d'honorer le grand saint de l'Espagne. Dans les deux cas il s'agit bien de saint Jacques de Compostelle.

[3] Pour les confréries de Saint-Martin, voir *Bibl. de l'École des Chartes*, 1881, p. 5 et suiv., et Lecoy de La Marche, *Saint Martin*, Tours, 1890, 2e édit., p. 603. — Pour les confréries formées par les pèlerins de Saint-Nicolas, voir Forgeais, *Plombs histor.*, 3e série, p. 103.

[4] On a retrouvé des fragments d'un vitrail de saint Nicolas dans le grenier de la cathédrale de Troyes (*Rev. de l'art chrétien*, 1891, p. 116. Article de l'abbé Laroche sur l'*Iconographie de saint Nicolas*.)

[5] On trouve quelques preuves de l'ancienneté du culte rendu à saint Nicolas dans Dom Joseph de l'Isle, *Histoire de la vie et du culte de saint Nicolas*, Nancy, 1735, p. 64.

reliques de Myre à Bari en 1087. Les miracles qui se faisaient dans le fameux sanctuaire de l'Italie méridionale répandirent sa renommée au loin. Dès le XIe siècle, Pierre Damien, dans un sermon, recommande d'invoquer saint Nicolas immédiatement après la Vierge. Il le donne comme le protecteur le plus efficace que les chrétiens puissent trouver dans le ciel, et il se réjouit de voir que les fidèles de tous les pays de l'Europe affluent à son tombeau [1].

Dans les périls les plus pressants, c'est en effet à saint Nicolas qu'on avait recours. Joinville nous raconte qu'en 1254, la reine, assaillie dans la Méditerranée par une furieuse tempête, promit à saint Nicolas une nef d'argent.

Le pèlerinage de Bari, moins célèbre sans doute que celui de Santiago, séduisait vivement aussi les imaginations. La merveille qu'on allait y admirer était la fontaine d'huile parfumée qui coulait du tombeau du saint. On remplissait des ampoules de plomb de cette liqueur intarissable qu'on employait comme remède. Un fragment d'os de saint Nicolas rapporté à la fin du XIe siècle à Varangeville, en Lorraine, produisait aussi, disait-on, cette huile merveilleuse [2]. Il s'y éleva sous le nom de Saint-Nicolas du Port une église qui devint bientôt célèbre et où affluèrent les pèlerins français que le grand voyage de Bari eût effrayés.

Les deux pèlerinages fameux de Bari et de Varangeville n'ont pas été sans doute sans influence sur les nombreuses œuvres d'art que le moyen âge a consacrées à saint Nicolas. Il faut se contenter ici de probabilités, puisque les documents écrits nous font défaut : cependant, il est assez vraisemblable que plus d'une verrière ait été commandée par des pèlerins en l'honneur de saint Nicolas.

A Chartres, d'ailleurs, au portail méridional, un bas-relief du tympan [3] est consacré au fameux miracle de Bari. On voit le sarcophage sur lequel l'évêque est couché ; des filets d'huile s'en échappent et des malades sont occupés à recueillir la liqueur dans des vases ou à se faire des onctions avec le baume miraculeux. Un tel sujet fut peut-être exécuté à la demande d'une confrérie

[1] Petr. Damian. *Sermo* 59. *Patrol.*, t. CXLIV, col. 853.

[2] Dom. de l'Isle, *op. cit.*, p. 125.

[3] Portail de droite (fig. 157). Le tympan est consacré à la fois à saint Nicolas et à saint Martin. Il représente à droite le miracle du tombeau de saint Nicolas d'où coule l'huile parfumée et, au-dessous, saint Nicolas jetant une bourse dans la chambre du pauvre que la misère allait pousser à vendre ses trois filles. On voit à gauche saint Martin donnant la moitié de son manteau au mendiant, et au-dessus Jésus-Christ apparaissant à saint Martin pendant son sommeil (le valet de saint Martin est couché près de lui).

de Saint-Nicolas : il révèle en tout cas les préoccupations des fidèles au XIIIe siècle.

Saint Martin fut, au moins en France, aussi célèbre que saint Nicolas. Dans les temps mérovingiens, le sanctuaire de Saint-Martin de Tours avait été le vrai centre de la vie religieuse en Gaule. Les barbares pèlerins du VIe siècle venaient toucher du front les cancels de bronze qui entouraient son tombeau, ou boire, dans de l'eau, la poussière qu'ils avaient recueillie sur le couvercle de son sarcophage. Au XIIIe siècle, l'antique dévotion était encore bien vivante, si on en juge par les œuvres d'art que le grand apôtre des Gaules a inspirées. A Chartres, il est représenté jusqu'à sept fois ; à Tours, deux vitraux lui sont consacrés ; à Bourges et au Mans, deux également. On en trouve un à Angers, et on vient de découvrir qu'une verrière de Beauvais, qu'on n'avait pas su déchiffrer jusqu'à présent, contenait toute l'histoire de saint Martin [1]. Quand nos cathédrales conservaient toute leur parure, le vitrail de saint Martin ne manquait sans doute dans aucune.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 157. — Tympan consacré à saint Nicolas et à saint Martin (Chartres).

On peut retrouver, là encore, l'influence des confréries. A Tours, les vitraux consacrés au saint dans la cathédrale ont bien pu être donnés par la confrérie de Saint-Martin qui existait dès la fin du XIIe siècle [2]. Il semble que la confrérie de Tours ait étendu ses libéralités aux églises voisines, car on lit sur un vitrail de Chartres consacré à saint Martin : VIRI : TVRONV̄ : DEDERV̄T : HAS : III.

Il est probable que plus d'une verrière consacrée à saint Martin fut donnée par une confrérie, par des pèlerins. Le chevalier qui, avant de partir pour un long voyage, clouait à la porte de l'église un fer à cheval en l'honneur de saint

[1] Dans la chapelle absidale de la Vierge, vitrail de gauche. Voir A. Pigeon, *Gazette des beaux-arts*, 1895, t. II, p. 233.

[2] Lecoy de la Marche, *op. cit.*, p. 603.

Martin[1], à son retour faisait hommage d'un vitrail au saint qui l'avait protégé. Tout cela s'aperçoit confusément : malheureusement, en l'absence de documents écrits, il est impossible d'arriver à la certitude.

Tels sont les saints les plus souvent honorés dans nos églises du moyen âge. Reliques, pèlerinages, confréries, dévotions privées, dévotions locales, mille raisons, dont beaucoup nous échappent aujourd'hui, déterminèrent tous ces choix.

Ainsi, pendant plus de trois cents ans, la vie des saints fut pour les artistes une matière inépuisable. Après l'Évangile, le recueil de la vie des saints est de tous les livres de l'humanité celui qui a eu la plus profonde influence sur l'art.

[1] On voyait des fers à cheval cloués à la porte de Saint-Martin d'Amiens. On en voit encore aujourd'hui à la porte de la petite église de Palalda (Pyrénées-Orientales). Voir Lecoy de la Marche, *op. cit.*, p. 601. Signalons encore les fers à cheval cloués sur la porte de l'église de Chablis (Yonne). Cette église dépendait de l'abbaye de Saint-Martin de Tours, et les reliques de saint Martin y reposèrent pendant quelque temps au IXe siècle.

CHAPITRE V

L'ANTIQUITÉ — L'HISTOIRE PROFANE

I. L'Antiquité. Les grands hommes de l'antiquité rarement représentés dans la cathédrale. Aristote et Campaspe. Virgile dans sa corbeille. L'antiquité tout entière symbolisée par la Sibylle. Le XIIIe siècle n'a représenté que la sibylle Érythrée. Pourquoi ? — II. Les mythes antiques interprétés symboliquement. Ovide moralisé. — III. L'histoire de France. Les rois de France. Leurs images sont moins fréquentes qu'on ne pensait. Erreur de Montfaucon. — IV. Les grandes scènes de l'histoire de France. Le baptême de Clovis. L'histoire de Charlemagne (vitrail de Chartres). Les Croisades. La vie de saint Louis.

La cathédrale, nous l'avons vu, est la cité de Dieu, les justes, et tous ceux qui, depuis le commencement du monde, ont travaillé à édifier la cité sainte y ont leur place. Mais ceux de l'autre lignée, ceux qui descendent, comme dit saint Augustin, non d'Abel, mais de Caïn, ceux-là, quelque rôle qu'ils aient joué dans le monde, ne s'y voient pas. Nulle place pour Alexandre ou pour César.

Les rois chrétiens eux-mêmes se montrent très rarement. L'honneur d'être représenté dans l'église ne fut pas accordé à tous : il fut réservé à ceux qui travaillèrent vraiment au règne de Jésus-Christ, à Clovis, à Charlemagne, à saint Louis. Ainsi l'histoire profane, quand par hasard elle apparaît aux vitraux du XIIIe siècle, mérite encore le nom d'histoire sainte.

I

On est d'abord un peu surpris de trouver si peu de traces de l'antiquité dans nos cathédrales. Le XIIIe siècle, tout nourri d'Aristote et de Virgile, ignorant le

grec, il est vrai, mais sachant merveilleusement bien le latin, presque aussi classique, en somme, que le XVIe, nous paraît un peu ingrat pour ses maîtres. Il suffit de parcourir Vincent de Beauvais pour se convaincre que l'histoire de la Grèce et de Rome, malgré bien des erreurs de détail, était connue dans ses grandes lignes, et que les principaux écrivains latins, Virgile, Horace, Ovide, Lucain, Cicéron, Sénèque étaient lus et goûtés [1]. Vincent de Beauvais extrait de leurs œuvres les passages qui lui semblent dignes d'être gravés dans toutes les mémoires.

Pourtant, la seule cathédrale de Chartres nous montre quelques grands hommes de l'antiquité. Nous avons vu que Cicéron était sculpté aux pieds de la Rhétorique, Aristote sous la Logique. Pythagore sous l'Arithmétique, Ptolémée sous l'Astronomie.

L'art byzantin fut infiniment plus hospitalier que le nôtre aux grands hommes du monde antique. Ce fut en Orient une tradition de peindre dans l'église ceux d'entre les païens qui avaient parlé le mieux de Dieu, ceux dont les livres pouvaient être considérés comme une « préparation évangélique ». Le *Manuel du Mont Athos*, dont les formules remontent certainement au moyen âge, invite le peintre à représenter, près des prophètes, Solon, Platon, Aristote, Thucydide, Plutarque, Sophocle [2]. Chacun d'eux déroule un phylactère sur lequel on lit une sentence qui se rapporte au Dieu inconnu. « L'ancien est le nouveau, dit Platon, et le nouveau est ancien. Le père est dans le fils et le fils dans le père : l'unité est divisée en trois et la trinité réunie en unité. » Aristote dit : « La génération de Dieu est infatigable par sa nature, car le verbe lui-même reçoit de lui son essence » ; et Sophocle : « Il existe un Dieu éternel ; simple par sa nature, il a créé le ciel et la terre. » Didron a vu quelques-uns de ces sages païens peints au porche extérieur (comme s'ils donnaient accès dans le temple) de l'église de la Vierge Portière (*Panagia Portaïtissa*) au couvent d'Iviron dans le mont Athos [3]. Ainsi la Grèce affirme, comme saint Justin, que les vieux sages ont eu leur révélation propre, et que, dans leurs œuvres, tout ce qui est beau est chrétien. On pressent le génie si large et si humain de la Renaissance. Raphaël lui aussi réconciliera la Philosophie antique

[1] Voir Boutaric, *Vincent de Beauvais et la connaissance de l'antiquité classique au XIIIe siècle* (*Revue des questions historiques*, t. XVII, 1875, p. 1 et suivantes).

[2] Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne* (*Guide de la peinture*), p. 148 et suivantes.

[3] *Ib.*, *ibid.*, p. 151.

et le Christianisme, et, en face de la *Dispute du Saint-Sacrement*, il peindra l'*École d'Athènes*.

A première vue, nos artistes français semblent bien loin d'égaler par la largeur d'esprit les peintres byzantins et les artistes de la Renaissance. Un obser-



Fig. 158. — Aristote et Campaspe (Lyon).

vateur superficiel les jugerait très inférieurs. Mais ne nous hâtons pas de prononcer.

Il est vrai que dans la cathédrale du XIIIe siècle tout souvenir de l'antiquité semble perdu[1]. Les sages du paganisme (sauf à Chartres) n'apparaissent jamais. Seuls Aristote et Virgile sont quelquefois représentés, mais dans quelle atti-

[1] Au XIIIe siècle, pourtant, un artiste décore la vasque du cloître de Saint-Denis (aujourd'hui dans la cour de l'École des Beaux-Arts) de figures de Jupiter, de Junon, d'Hercule, de Silvain, de Faune, de Diane, de Neptune, de Cérès, de Bacchus, de Pan, de Vénus, de Pâris et d'Hélène. Quelques-unes de ces images sont d'un paganisme ingénu qui n'est pas sans charme : Neptune est coiffé d'un poisson, et Silvain a pour chevelure des feuilles de chêne. Sur les souvenirs de l'antiquité qui se rencontrent dans l'art du moyen âge, voir Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter* (dans les *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*, Bonn, 1886, 2 vol. in-8). Voir aussi E. Müntz, *Journal des Savants*, octobre 1887 et janvier-mars 1888.

tude ! Aristote marche à quatre pattes en portant sur son dos la courtisane Campaspe (fig. 158), et Virgile est suspendu dans un panier[1].

Les deux légendes sont si connues qu'il est à peine nécessaire de les rappeler.

Aristote veut arracher Alexandre à l'amour de la belle Campaspe. La jeune femme jure de se venger du philosophe. Un matin donc qu'Aristote travaille dans sa chambre, Campaspe vêtue seulement d'une chemise violette, passe sous ses fenêtres en cueillant de la menthe en fleur. A cette vue, le sage s'émeut. Il descend dans le jardin et jure à Campaspe qu'il l'aime. Mais la belle Indienne exige qu'il le lui prouve en se laissant brider, seller et en la portant sur son dos. Alexandre, qui a tout vu, arrive sur ces entrefaites et surprend son maître dans cette fâcheuse posture. Sans s'étonner, le vieux logicien tire lui-même la moralité de l'aventure : Combien un jeune prince ne doit-il pas se défier de l'amour, puisqu'un vieux philosophe comme lui s'y laisse prendre.

Ce charmant fabliau n'a pas la prétention d'être de l'histoire. Il ne fut jamais pris très au sérieux puisqu'il ne passa ni dans les biographies latines d'Aristote, ni dans la légende d'Alexandre[2]. A vrai dire, il n'a été représenté dans nos cathédrales que parce que les prédicateurs en ornaient parfois leurs sermons[3]. Le fabliau d'Aristote est un exemple destiné à illustrer une vérité morale. Il figure au portail ou aux chapiteaux des églises au même titre que les fables d'Ésope qu'on y voit parfois représentées[4], et qui étaient également chères aux sermonnaires[5]. Il n'est donc nullement destiné à rappeler aux fidèles le souvenir de l'Aristote de l'histoire, du grand maître de l'École.

On en peut dire autant de la légende de Virgile qui est figurée sur un cha-

[1] Cinq bas-reliefs qui datent des dernières années du XIIIe siècle ou des premières du XIVe sont consacrés à la légende d'Aristote. Deux se voient à la façade de la cathédrale de Lyon (publiés dans la *Revue d'architecture*, t. I, 1840, col. 385 et suivantes, dans les *Annal. arch.*, t. VI, p. 145, dans Guigue et Bégule, pl. B, 2). Le troisième décore le portail de la Calende à la cathédrale de Rouen (voir Adeline, *Sculpt. grotesq.*, pl. XXXIX), le quatrième un chapiteau de la nef de l'église Saint-Pierre à Caen (voir *Caen illustré*, par Eug. de Robillard de Beaurepaire. Caen, 1896, in-fol., p. 180), le cinquième une stalle du XIIIe siècle à Lausanne (*Ann. arch.*, t. XVI, p. 56). Voir sur ce fabliau, J. Bédier, *les Fabliaux*, 1895, p. 170 et suiv.

[2] Vincent de Beauvais ne connaît pas l'histoire de Campaspe. Il parle d'Aristote (lib. III, cap. LXXXII du *Spec. hist.*), et d'Alexandre (lib. IV, cap. I et suivants). Le fabliau n'est pas inséré dans l'histoire latine d'Alexandre. Bibl. Nat., ms. lat. 8865 (XIIIe siècle).

[3] Il se trouve dans le *Promptuarium exemplorum*, emprunté à Jacques de Vitry.

[4] Portail d'Amiens : le loup et la cigogne, le corbeau (ou peut-être le coq) et le renard.

[5] Vincent de Beauvais (*Spec. hist.*, lib. III, cap. VIII) rapporte plusieurs fables d'Ésope, parce que, suivant lui, elles peuvent servir aux sermonnaires.

piteau du XIV[e] siècle, dans l'église Saint-Pierre à Caen[1]. La ridicule aventure que le moyen âge prêtait au poète est bien connue. Virgile a accepté le rendez-vous qu'une fallacieuse Romaine lui a donné. La dame qui demeure au sommet d'une tour, hisse le poète dans une corbeille, mais elle s'arrête à mi-chemin et laisse Virgile suspendu entre ciel et terre. Le lendemain, la ville entière vient contempler le fameux magicien, le savant qui savait tout, mais qui ne savait pas encore de quoi les femmes sont capables[2]. Une pareille histoire, dont les auteurs graves ne font pas mention[3], n'est qu'un amusant fabliau. Elle fait pendant à la légende d'Aristote ; toutes les deux étaient d'excellents exemples qui pouvaient orner un sermon sur la malice des femmes. A vrai dire, les noms de Virgile et d'Aristote ne sont là que pour embellir le conte et le rendre plus efficace. Qu'était-ce donc que la femme, si elle avait pu mettre en si ridicule posture les deux plus grand clercs du monde ?

Il n'y a donc pas lieu d'insister plus longuement sur de pareilles représentations : elles se rapportent à peine à notre sujet. Il est trop évident que les artistes qui sculptèrent ces historiettes n'avaient aucune pensée profonde, et ne se proposaient pas, comme les Byzantins, d'introduire les grands hommes du paganisme dans la maison de Dieu, pour porter témoignage[4].

L'antiquité pourtant est représentée — et très noblement — dans la cathédrale du XIII[e] siècle. On ne voit pas, il est vrai, les sages du paganisme, mais on voit dans plusieurs de nos églises la sibylle païenne.

La sibylle est en effet pour le moyen âge un profond symbole. Elle est la voix du vieux monde. Toute l'antiquité parle par sa bouche ; elle atteste que les

[1] *Caen illustré*, p. 179.

[2] Comparetti, *Virgilio nel medio evo*.

[3] Vincent de Beauvais, qui raconte tous les prodiges qu'on attribuait au magicien Virgile, ne rapporte pas cette aventure (*Spec. hist.*, lib. VI, cap. LXI, LXII).

[4] Nous ne parlons pas ici de certains objets d'usage domestique où des personnages de l'antiquité sont représentés ; le bassin de la Bibl. Nat., où l'histoire d'Achille est racontée d'après Stace (Maurice Prou, *Gaz. archéol.*, 1886, p. 38) ; un ivoire du XIII[e] siècle où se voit l'histoire de Pyrame et de Thisbé (*Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinland*, Bonn., 1847, pl. V) ; une fontaine du XIII[e] siècle qui représente Campaspe chevauchant Aristote (Guigue et Bégule, p. 203) ; un ivoire du XIII[e] siècle sur le même sujet (Montfaucon, *Antiq. expl.*, t. III, 2[e] partie, pl. CXCIV), etc. De pareils objets n'appartiennent pas à l'art religieux. Nous ne parlons pas non plus de la légende d'Alexandre montant au ciel emporté par deux griffons, ni de celle de Trajan rendant justice à la veuve, parce que ces sujets ne se rencontrent pas une fois dans les cathédrales françaises. Ils sont particuliers à l'Italie et à l'Allemagne. Alexandre se voit notamment à Saint-Marc de Venise (J. Durand, *Ann. arch.*, t. XXV, p. 141), à Anagni, sur une dalmatique (B. de Montault, *Ann. arch.*, t. XVIII, p. 26), à Bâle et à Fribourg en Brisgau (Cahier, *Nouv. mélanges. archéol.*, p. 165 et suiv.). La justice de Trajan est représentée sur un chapiteau du Palais des Doges à Venise.

Gentils eux-mêmes ont entrevu Jésus-Christ. Pendant que les prophètes annonçaient le Messie aux Juifs, la sibylle promettait un Sauveur aux païens; les deux peuples, les deux cités étaient travaillés du même désir. La parole de la sibylle valait donc toute la sagesse des philosophes : seule elle méritait de représenter le paganisme, parce que seule elle avait clairement annoncé le Sauveur en l'appelant par son nom.

L'antique prophétesse se voit encore aujourd'hui à Laon et à Auxerre. Elle était peut-être sculptée au portail de toutes nos cathédrales, mais le temps a effacé son nom sur les phylactères, et aujourd'hui on ne la reconnaît plus.

Quel nom faut-il donner à la sibylle d'Auxerre et à celle de Laon?

Le XIIIe siècle, en effet, connaissait jusqu'à dix sibylles. Vincent de Beauvais, répétant ce qu'avaient dit Lactance[1], saint Augustin[2], Isidore de Séville[3], Bède le Vénérable[4], donne à ces prophétesses païennes les noms suivants : Persica, Libyca, Delphica, Cymeria, Erythræa, Samia, Cumana, Hellespontia, Phrygia, Tiburtina[5]. Mais de ces dix sibylles une seule fut vraiment célèbre, la sibylle Érythrée. « La sibylle Érythrée, dit Vincent de Beauvais, fut la plus fameuse et la plus illustre de toutes. Elle prophétisait dans le temps de la fondation de Rome, Achaz, ou, suivant d'autres, Ézéchias étant roi de Juda[6]. » La célébrité de la sibylle Érythrée lui vient d'un passage de la *Cité de Dieu*, où saint Augustin lui attribue les fameux vers acrostiches sur le jugement dernier[7]. Dans ce poème sur la fin du monde, les premières lettres de chaque vers forment le nom du Dieu Sauveur.

La sibylle Érythrée fut dès lors considérée comme la plus grande de toutes les sibylles, la plus divinement inspirée. C'est d'elle évidemment que parle le *Dies iræ*, car son nom est associé à la catastrophe suprême :

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum sibylla.

[1] Lactance, *Divin. Instit.*, lib. I *Patrol.*, t. VI, col. 141.

[2] Saint Augustin, *De Civit. Dei. Patrol.*, t. XLI, col 579.

[3] Isidore, *Etymol.*, lib. VIII, cap. VIII. *Patrol.*, t LXXXII, col. 309.

[4] Bède *Dubia et Spuria*). *Patrol.*, t XC, col. 1181.

[5] Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. II, cap. C, CI, CII. Les poètes français du XIIIe siècle adoptent ce nombre de dix sibylles, Voir Bibl. Nat., ms. franç. 25407 (XIIIe siècle).

[6] *Spec. hist.*, lib. II, cap. CII. Ce que Vincent de Beauvais dit de la célébrité de la sibylle Érythrée est emprunté à Isidore de Séville, *Etym.*, VIII, 8. *Patrol.*, t. LXXXII, col. 309.

[7] Saint August. *Cité de Dieu*, XVIII, 23. *Patrol.*, t. XLI, col. 579

Il nous reste à démontrer que la sibylle d'Auxerre et celle de Laon représentent bien vraiment la sibylle Érythrée. Pour celle d'Auxerre, il ne peut y avoir que des présomptions. Son nom est inscrit près d'elle, et on lit « Sibylla[1] ». L'absence d'adjectif, toutefois, semble indiquer que l'artiste a pensé à la sibylle par excellence, à celle du *Dies iræ*. Ce qui donne à notre hypothese une grande vraisemblance, c'est qu'on voit près de la sibylle une tète de roi couronné, qui parait bien être le roi David. Le sculpteur aurait de la sorte essayé de traduire un vers du *Dies iræ*.



Fig. 159. — La Sibylle Érythrée (Laon).

Mais à Laon, nous atteignons à la certitude. La statue de Laon, qui se voit dans une voussure du portail de gauche de la façade (fig. 159), n'avait jamais encore été désignée sous son vrai nom[2]. L'abbé Bouxin, dans sa description de la cathédrale de Laon, l'appelle « la Loi divine[3] ». Il lit mal l'inscription qu'il

[1] La figure de la sibylle est sculptée à l'intérieur de la cathédrale, au pourtour du chœur, suivant un usage propre à l'art bourguignon.

[2] Elle a été moulée et se trouve au Trocadéro (n° [illegible]). La tête a disparu. Elle tient à la main des tablettes qui ressemblent aux tables de la loi.

[3] Abbé Bouxin, *La Cathéd., de Laon*, p. 72.

restitue sous cette forme « æterna per sæcla futura », et qu'il traduit « elle (la loi divine) demeurera pendant les siècles éternels ». La vérité est qu'il faut lire : « [adveni et per sæcla futurus ». C'est la fin du second vers du poème acrostiche que saint Augustin attribue à la sibylle Érythrée. Le morceau commence ainsi :

Judicii signum : tellus sudore madescet,
E cœlo rex *adveniet per sæcla futurus*,
Scilicet in carne præsens ut judicet orbem.

Il ne saurait donc y avoir de doute : la figure du portail de Laon représente la sibylle par excellence, la sibylle Érythrée.

Les fresques du palais des papes à Avignon, qui datent du XIVe siècle, nous montrent, en face des prophètes, une sibylle[1]. Elle déroule une banderole sur laquelle on lit : « Judicii signum tellus sudore madescet | e cœlo rex adveniet per sæcla futurus | scilicet in carne [præ]sens | sibilla. » On reconnait la sibylle Érythrée, qui, au XIVe siècle comme au XIIIe, continue à représenter à elle seule toutes les sibylles.

Comment expliquer ce privilège ? On peut affirmer sans craindre de se tromper que la célébrité dont la sibylle Érythrée a joui au moyen âge lui vient du rôle que le pseudo-Augustin lui a fait jouer dans son fameux sermon. Elle défile, en effet, à la suite des prophètes, la couronne sur la tête, et elle prononce justement les vers acrostiches sur la fin du monde que nous avons cités plus haut : « Judicii signum... » Les artistes qui devaient déjà à ce sermon l'idée de montrer aux yeux la suite des prophètes déroulant sur des phylactères des versets messianiques[2], empruntèrent encore au pseudo-Augustin le personnage de la sibylle, et symbolisèrent en elle l'attente des Gentils.

Une particularité curieuse et qui mérite d'être signalée, c'est que le *Guide de la peinture* du Mont Athos ne nomme aussi qu'une sibylle. La prophétesse est désignée sous le nom vague de la « sage sibylle[3] », mais, en lisant les paroles que le *Guide* lui attribue, on reconnait qu'il s'agit encore de la sibylle Érythrée. Elle doit, en effet, tenir à la main une banderole sur laquelle on lit : « Il vien-

[1] Salle du consistoire.
[2] Voir ci-dessus livre IV, ch. 1 (*l'Ancien Testament*), p. 195.
[3] Didron, *Guide de la peint.*, p. 150.

dra du ciel un roi éternel qui jugera toute chair et tout l'univers ; » — prophétie qui n'est qu'une traduction un peu libre de deux des vers acrostiches donnés plus haut : « E cœlo rex adveniet... », etc. Il y a, on le voit, analogie parfaite entre la sibylle byzantine et la sibylle de Laon ou d'Avignon. Didron a donc tort d'opposer à la sibylle unique de l'Orient les douze sibylles de l'Occident. Au XIIIe siècle, en France comme en Grèce, on ne représente qu'une seule sibylle, la sibylle Érythrée ; les autres n'apparaîtront que plus tard [1].

II

L'antiquité n'est donc figurée dans nos cathédrales que par la mystérieuse figure de la Sibylle.

Il se faisait cependant dans les esprits, au XIIIe siècle, un singulier travail. Les livres des anciens commençaient à apparaître aux lettrés comme une obscure révélation, où la vérité transparaissait de temps en temps. Les *Métamorphoses* d'Ovide, notamment, furent interprétées avec la méthode symbolique qu'on appliquait à la Bible, et on y découvrit les mêmes enseignements. L'idée, si fréquemment soutenue, que la mythologie antique n'est tout entière qu'une corruption de la tradition biblique, n'était pas précisément celle des clercs du XIIIe siècle. Ils allaient beaucoup plus loin. La fable païenne était, à leurs yeux, une sorte de révélation particulière que Dieu avait faite aux Gentils, et où il avait esquissé, comme dans l'Ancien Testament, l'histoire de la Chute et de la Rédemption. Dans l'immense tapisserie d'Ovide, parmi les fils entrecroisés, des yeux chrétiens discernaient les figures de Jésus-Christ et de la Vierge que le poète avait dessinées sans le savoir.

[1] J'ai montré dans une thèse latine intitulée « *Quo modo Sibyllas recentiores artifices representaverunt* », que l'Italie du moyen âge connut, outre la sibylle Érythrée, la sibylle de Tibur, que la légende de l'Ara cœli avait rendue très célèbre. Elle était censée avoir montré la Vierge et l'Enfant à l'empereur Auguste. La légende était localisée à Rome, mais le reste de la chrétienté ne l'ignorait pas. Aussi n'est-il pas surprenant de rencontrer à Soissons, dans un vitrail de l'arbre de Jessé (fenêtres hautes du chœur, XIIIe siècle), deux sibylles. On lit près de chacune d'elles : *Sibylla*. On s'aperçoit d'ailleurs tout de suite que la seconde sibylle a été mise là pour faire pendant à la première. L'arbre de Jessé a deux maîtresses branches parfaitement symétriques : un roi correspond à un roi, un prophète à un prophète ; en face de la sibylle il fallait une autre sibylle. — J'ai noté la même particularité à Notre-Dame de Paris. La voussure du portail de gauche (façade occidentale) forme aussi un arbre de Jessé. Le premier cordon est consacré aux prophètes, le second aux rois de Juda. Or, parmi les rois de Juda, il y a, se faisant pendant, deux femmes couronnées qui me semblent être, comme à Soissons, deux sibylles. Le nom, qui était jadis écrit sur le phylactère, a disparu.

Rien n'est plus curieux, à cet égard, qu'un manuscrit des *Métamorphoses* à la Bibliothèque de l'Arsenal [1]. Au milieu de miniatures consacrées à l'histoire de Médée, d'Esculape ou d'Achille, apparaissent soudain une Crucifixion, une Annonciation, une Descente aux Limbes. Le commentaire rimé qui accompagne chaque récit d'Ovide explique et justifie la présence des sujets chrétiens. Nous apprenons ainsi qu'Esculape, qui mourut pour avoir ressuscité des morts, est une figure de Jésus-Christ [2]; Jupiter, changé en taureau, et portant sur son dos Europe, c'est encore Jésus-Christ, c'est le bœuf du sacrifice qui a accepté le fardeau de tous les péchés du monde [3]. Thésée, qui abandonne Ariane pour Phèdre, préfigure le choix que fit Jésus entre l'Église et la Synagogue [4]. Thétis, qui apporte à son fils Achille les armes avec lesquelles il triomphera d'Hector, n'est autre que la Vierge Marie qui donnera au Fils de Dieu un corps, ou, comme disent les théologiens, l'humanité dont il doit se revêtir pour vaincre l'ennemi [5].

Voilà quelques exemples qui peuvent donner une idée de ce genre d'ouvrages. La mythologie tout entière devient prophétique et comme sibylline. — Les artistes du moyen âge (si on en excepte les miniaturistes) ne semblent pas avoir connu cette méthode d'interprétation : jamais ils ne mirent en parallèle une scène de la fable et une scène de l'histoire sainte. Mais les artistes de la Renaissance ne se firent pas scrupule d'opposer Hercule à Samson [6]. Adam, condamné à mourir par la faute d'une femme, est mis en parallèle avec Hercule se brûlant sur l'Œta pour avoir trop aimé Déjanire [7]; Ève est rapprochée de Pandore [8].

A l'origine, il n'y avait là qu'ingénuité. Cependant les humanistes et les érudits commençaient à rire de tant de candeur, et Rabelais disait : « Croyez-vous en votre foi qu'onques Homère, escripvant l'Iliade, l'Odyssée, pensást ès allégories lesquelles de lui ont calefreté Plutarche, Heraclides Ponticus... Si le

[1] Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 5069. *Le Roman des fables d'Ovide le Grand* (commencement du XIV[e] siècle) par Chrestien Legouais de Sainte-More, près Troyes. La traduction et le commentaire sont en vers français. La Bibl. Nat. a six manuscrits de Legouais : franç. 373, 374, 870, 871, 872, 24306. Sur Legouais, voir Gaston Paris, *Hist. litt. de la France*, t. XXIX, 1885, p. 445.

[2] Arsenal, n° 5069, f° 21.

[3] *Ibid.*, f° 27.

[4] *Ibid.*, f° 111.

[5] *Ibid.*, f° 177.

[6] Jubé de Limoges (moulage au Trocadéro). E. Piper a signalé quelques-uns de ces rapprochements dans sa *Mythologie der christlichen Kunst*, Weimar, 1847, in-8, t. I, p. 91 et p. 143 et suiv.

[7] Pilastres du tombeau de Philippe de Commines (École des Beaux-Arts).

[8] Il s'agit du fameux tableau attribué à Jean Cousin : *Eva prima Pandora*.

croyez, vous n'approchez ni de pieds ni de mains à mon opinion qui décrète icelles aussi peu avoir été songées d'Homère que d'Ovide, en ses Métamorphoses, les sacrements de l'Évangile, lesquels un frère Lubin, vrai croquelardon, s'est efforcé de montrer, si d'adventure il rencontrait gents aussi fols que lui, et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaulderon[1]. »

Le grand art du XIII[e] siècle fut plus sage et mieux inspiré en n'admettant dans la cathédrale, pour représenter le paganisme, que la sibylle Érythrée.

III

Cependant Jésus est né, et l'histoire des siècles chrétiens commence. Nous voici de l'autre côté de la croix. Désormais les vrais héros seront les saints : seuls ils figureront dans la cathédrale. Quant aux rois chrétiens, si grands qu'ils soient, ils seront rarement jugés dignes d'un tel honneur.

A Reims toutefois, dans l'église du sacre, on ne peut douter que les vitraux des fenêtres hautes de la nef ne représentent les rois de France. Une inscription, d'ailleurs, donne à l'un d'eux le nom de « Karolus[2] ». Chaque roi est accompagné de l'évêque qui l'a sacré. Rien d'ailleurs ne distingue les unes des autres les figures solennelles des vingt monarques. Elles sont dans l'église pour rappeler au peuple que la royauté est d'essence divine, et qu'un roi oint de l'huile sainte est plus qu'un homme. Les curieuses statuettes sculptées à l'extérieur, autour de la grande rose de la façade, complètent l'enseignement. On voit David sacré par Samuel et Salomon sacré par Nathan. Les scènes qui suivent sont destinées à rappeler que si Dieu élève les rois au-dessus de tous les hommes, il exige d'eux les plus hautes vertus ; il leur demande d'être courageux (David tue Goliath) (fig. 160), d'être justes (Salomon rend l'enfant à sa mère), d'être pieux (Salomon bâtit le temple). Au sommet apparaît la figure de Dieu bénissant les rois[3]. On dirait les chapitres d'une sorte de *Politique tirée de*

[1] Prologue de *Gargantua*. Le frère Lubin est le dominicain anglais Thomas Walleys, auteur du livre intitulé : *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata*, Paris, 1509. Un pareil livre était bien dans la tradition du moyen âge.

[2] Cerf, *Hist. et Descript. de Notre-Dame de Reims*, t. II, p. 290.

[3] Ces bas-reliefs, mal compris jusqu'ici, ont été expliqués pour la première fois d'une façon satisfaisante par le chanoine Cerf (*op. cit.*, p. 160 et suiv.).

l'Écriture Sainte. De pareils sujets étaient parfaitement à leur place dans l'église du sacre.

Dans les autres cathédrales, les images des rois de France se montrent rarement [1]. Nous avons déjà prouvé que les statues rangées à la façade de Notre-Dame de Chartres, de Notre-Dame de Paris et de Notre-Dame d'Amiens, où on a voulu voir les rois de France, représentent en réalité les rois de Juda, ancêtres de la Vierge.



Fig. 160. — David vainqueur de Goliath (Rose de la façade, Reims).

Les archéologues du XVIIIe siècle, encore peu familiers avec le vrai génie du moyen âge, contribuèrent à accréditer l'opinion que les images de nos anciens rois ornaient le portail des églises du XIIe et du XIIIe siècle. Montfaucon, dans ses *Monuments de la Monarchie française*, ne doute point que les huit grandes statues du portail de Saint-Germain des Prés (aujourd'hui détruites) ne représentent sept princes ou princesses des temps mérovingiens accompagnés de l'évêque saint Remi. Il va jusqu'à les nommer. Ce sont, suivant lui, Clovis, Clotilde, Clodomir, Théodoric, Childebert, la reine Ultrogothe et Clotaire [2].

A Notre-Dame de Paris, au vieux portail Sainte-Anne, Montfaucon voit aussi des rois de la première race. Il soupçonne notamment que le personnage qui tient un violon [3] pourrait bien être Chilpéric, car « il fit des hymnes pour l'Église ».

[1] On sait qu'à Strasbourg les vitraux du bas côté nord représentent les empereurs d'Allemagne.

[2] *Monum. de la Monarch. franç.* Paris, 1729, in-f°, t. I, p. 51. Montfaucon fut trompé, il est vrai, par des inscriptions qui avaient été peintes sur les phylactères des rois, probablement au XVIIe siècle. Il avait lu « Chlodomirus » en lettres romaines et « Chlotarius ». Avant lui, Dom Ruinart avait relevé les mêmes noms. Voici ce qu'il en dit, dans son *Grégoire de Tours* : « Quas quidem litteras, *etsi forte primariis substitutæ videantur*, antiquissimas tamen esse ipsa characterum forma et viridis color fere penitus detritus probant » (*Sancti Gregorii Turon. Opera omnia*, Paris, 1699, col. 1371). Ruinart ne se trompe pas en pensant que ces inscriptions ont été substituées à d'autres. A la cathédrale du Mans, où l'une des inscriptions anciennes est conservée, on lit sur le phylactère d'un des rois : « Salomo. »

[3] Il s'agit de David

A la porte royale de la cathédrale de Chartres, au portail et dans le cloître de Saint-Denis, Montfaucon retrouve toujours les Mérovingiens. On sait qu'il fit dessiner toutes ces figures pour illustrer l'histoire des premiers rois de France[1].



Fig. 16[illegible]. — Personnages bibliques faussement appelés Philippe et Mahaut de Boulogne (Chartres).

Il est surprenant que le savant bénédictin, si habile à interpréter les monuments de l'antiquité, ait si mal connu l'art religieux de son pays. Les rois et les reines de France, qu'il prétend reconnaître à la porte de nos églises, sont en réalité les ancêtres de Jésus-Christ suivant la chair. Les graves rois du portail de Chartres, les reines aux belles tresses, au sourire mystérieux, sont, comme semble l'avoir prouvé M. Vöge, les rois et les reines que nomme saint Matthieu dans sa généalogie de Jésus-Christ[2]. Ce serait au portail du milieu, à gauche, Rahab, Salmon[3], Ruth, Booz, Obed, et à droite, Jessé, David, Bethsabé, Salomon. La concordance est si parfaite avec saint Matthieu (1, 5, 6, 7), qu'il est difficile de ne pas tenir pour vraie la solution proposée par M. Vöge.

L'erreur de l'École bénédictine eut les plus funestes conséquences. On avait si souvent répété, sur la foi de Montfaucon, que les statues de Saint-Denis, de Saint-Germain des Prés et de Notre-Dame représentaient des rois de France, qu'en 1793 on se crut obligé de les détruire. Une interprétation erronée fut cause que nous perdîmes les monuments les plus précieux. Une telle lacune rend désormais difficile l'histoire des origines de la

[1] *Monum. de la Monarch. franç.*, pl. VIII, IX, XV et XVI du t. I.

[2] Vöge, *Die Anfänge des monum. Stiles*, 2ᵉ partie, ch. II, p. 1[illegible].

[3] La statue a disparu.

sculpture française[1]. L'erreur de Montfaucon s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Quelques archéologues s'obstinent encore à chercher l'image des rois de France au portail des églises. L'abbé Bulteau a commis plus d'une fois cette faute dans sa Monographie de Chartres. Il croit reconnaître à la porte royale de Chartres, là où M. Vöge nous montre les ancêtres de Jésus-Christ, Charlemagne, Berthe aux grands pieds, le roi Canut, Guillaume le Conquérant, la reine Mathilde[2]. Il affirme, sans l'ombre d'une preuve, qu'au porche septentrional deux grandes statues représentent l'une Louis VIII, l'autre Isabelle de France, la fille de Louis VIII et de Blanche de Castille[3] (fig. 162). Il nomme, parmi les statues de ce même porche qui existent encore ou qui ont disparu, Philippe, comte de Boulogne, et sa femme Mahaut (fig. 161), Philippe Auguste, roi de France, et Richard Cœur de Lion[4]. Ils seraient là, suivant lui, à titre de bienfaiteurs de la cathédrale. Il ne se demande pas si ces statues ne représenteraient pas plutôt des prophètes d'Israël, des rois et des femmes illustres de la Bible, figures de Jésus-Christ. — Les scènes bibliques qui sont sculptées sur les supports des statues auraient dû pourtant l'éclairer. Sous les pieds des statues (détruites) du prétendu Philippe Auguste et du prétendu Richard Cœur de Lion, on déchiffre plusieurs traits de l'histoire de Saül et de David. Là où Bulteau a vu un roi de France et un roi d'Angleterre, il faut donc voir tout simplement deux rois d'Israël[5]. — De même, sur les supports du problématique Louis VIII, de sa fille et des deux statues d'hommes qui les accompagnent, on peut reconnaître six scènes de l'histoire de Samuel. L'un de ces petits bas-reliefs représente Samuel amené par son père et sa mère devant le grand prêtre Éli ; les personnages sont désignés par leur nom : Anna, Eleana, Samuel, Hély. Il est difficile de douter que les quatre grandes statues ne représentent justement Samuel, sa mère Anna, son père Eleana, et le grand prêtre Éli tenant l'encensoir (fig. 162). On remarquera précisément que la grande statue d'Anna porte

[1] M. Voge, dans le livre si intéressant qu'il a consacré aux origines de la sculpture française, est sans cesse obligé d'avoir recours aux mauvais dessins de Montfaucon.

[2] Bulteau, *Monogr. de la cath. de Chartres*, t. II, p. 65, 66.

[3] T. II, p. 201.

[4] Les prétendues statues de Philippe Auguste et de Richard Cœur de Lion ont disparu pendant la Révolution. Bulteau les décrit d'après le manuscrit que le chanoine Brillon avait préparé pour Montfaucon et qui se trouve aujourd'hui à la Bibl. de Chartres, n° 1099.

[5] L'un d'eux semblait porter une croix : David a en effet prédit la Passion. Quant au comte de Boulogne et à Mahaut (fig. 161), ce pourraient bien être le père de David, Jessé et sa femme. Jessé est en effet représenté dans un bas-relief du socle et désigné par l'inscription YSAI.

un livre à la main, comme la petite figure désignée sous le nom d'Anna dans le bas-relief.



Fig. 162. — Personnages bibliques faussement dénommés Louis VIII et Isabelle de France (Chartres).

Les œuvres d'art, dont on peut dire à coup sûr qu'elles sont consacrées à quelque personnage de notre histoire, ne sont pas fréquentes dans les cathédrales. La piété des rois, leur respect pour la maison de Dieu expliquent sans doute la rareté de leurs effigies. Ils ne voulaient pas être placés au-dessus de la tête des fidèles, à côté des prophètes, des apôtres et des martyrs. Qu'on se sou-

vienne du retable d'or de saint Henri au musée de Cluny (XIe siècle). L'empereur et sa femme, si petits qu'on ne les remarque pas d'abord, sont prosternés devant Jésus-Christ, osent à peine baiser ses pieds. De pareils sentiments, si puissants au XIe siècle, n'avaient pas perdu de leur force au XIIIe. Dans les verrières, les rois, les barons, les évêques n'occupent, comme donateurs, qu'une place très modeste : en général, ils sont humblement agenouillés aux pieds de Jésus-Christ, de la Vierge ou des saints.

C'est dans cette attitude que Louis VII a été sculpté au tympan de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. A la porte rouge de la même église, saint Louis et sa femme, Marguerite de Provence, sont à genoux devant la Vierge[1] (fig. 130).

Dans le cours du siècle suivant, si la piété ne diminue pas, l'orgueil royal grandit. Vers 1375, Charles V, le dauphin Charles VI, Jean Bureau, sire de la Rivière, conseiller du roi, le duc Louis d'Orléans et le cardinal La Grange furent représentés aux contreforts de la tour septentrionale de la cathédrale d'Amiens, à côté de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, et de la même taille qu'eux[2]. Tant de familiarité eût sans doute paru choquante à un saint Louis; mais en 1375 nous sommes aux confins du vrai moyen âge.

Il est permis de conclure de ce qui précède qu'au XIIIe siècle, à la belle époque de l'art religieux, les rois, les barons ou les évêques ne figurent généralement dans la cathédrale qu'en qualité de donateurs, et qu'ils y figurent presque toujours dans une attitude qui ne permet pas de les confondre avec les bienheureux[3].

[1] Guilhermy, *Descript. de Notre-Dame de Paris*, p. 170. Saint Louis, sa mère Blanche de Castille, et sa femme Marguerite de Provence, se voient aussi agenouillés aux pieds de la Vierge et de saint Pierre dans un vitrail exécuté pour l'église des Moulineaux, près de Rouen. F. de Lasteyrie, *Hist. de la Peint. sur verre*, p. 154 et planche XXIV.

[2] Voir Courajod et Marcou, *Catal. raisonné du Trocadéro*, p. 46 et suiv.

[3] Les exceptions sont très rares. Voici cependant un curieux témoignage, récemment découvert. Avant 1793, il y avait à Notre-Dame de Paris, au portail de gauche de la façade, une grande statue de roi (elle a été refaite). Lebeuf (*Hist. du dioc. de Paris*, éd. Cocheris, t. I, p. 9) signale ce roi qu'il ne nomme pas. Or, en 1884, M. Delaborde a publié un document de 1410 où il est question de notre statue (*Mém. de la Société de l'Hist. de Paris*, t. XI, 1884, p. 363). Il s'agit d'un « procès du chef de saint Denys ». On y lit ce qui suit : « Il appert par le portail senestre de l'église de Paris, vers Saint-Jean-le-Rond, auquel, en grans et anciens ymages de pierre eslevez, est l'image du roi Philippe le Conquerant, figuré en jeune âge, pour ce qu'il fut couronné au XIIII an de son aage ; lequel monstre l'imaige de Monseigneur saint Denis portant son chef demi-tranché et aussi les ymages de Notre-Dame, de saint Étienne, de saint Jean-Baptiste, en démonstrant que les reliques dessus dictes qu'il avait données à la dicte église de Paris étaient des saints dont il monstre les images. » La statue de Notre-Dame serait donc celle de Philippe Auguste, et elle aurait été élevée de son vivant. Un pareil témoignage est sujet à caution. Au XVe siècle, les traditions du grand art religieux commençaient à se perdre ; on pouvait parfaitement se méprendre sur une œuvre du XIIIe. Ne

IV

Mais si l'image des rois se montre rarement dans la cathédrale, leurs victoires, qui parfois sauvèrent l'Église, ne s'y voient-elles pas ? Dans l'édifice national par excellence, n'y a-t-il pas quelques chapitres de l'histoire de France ?

On en peut découvrir jusqu'à trois : le baptême de Clovis, les exploits de Charlemagne, les victoires des premiers croisés. En y réfléchissant, on reconnaîtra que pour un Français du XIIIe siècle c'était là toute l'histoire de France. Ces grands noms, ces grands souvenirs étaient presque les seuls qui fussent encore vivants dans la mémoire populaire. L'Église les accueillit et les fit siens. En effet, Clovis, Charlemagne, Godefroy de Bouillon marquaient trois époques de l'histoire du christianisme en France. Le jour du baptême de Clovis, la race royale et la France tout entière semblaient avoir été baptisées. L'ère chrétienne dans notre pays pouvait presque partir de là. Trois cents ans après, Charlemagne avait donné pour la première fois à la Gaule le parfait modèle du roi chrétien ; en mettant son épée au service de la foi, il avait réalisé le rêve de l'Église. Godefroy de Bouillon et les premiers croisés continuaient l'œuvre du grand empereur. Il semblait qu'il ne se fût rien passé depuis trois siècles. Les changements de dynastie, les mouvements de peuples, les luttes de la féodalité n'étaient rien en effet pour l'Église : elle ne cherchait que Dieu dans l'histoire. Pendant trois cents ans, il semblait s'être retiré du monde, mais il avait soudain reparu. Les croisades, les « Gesta Dei per Francos », étaient son œuvre.

C'est à peu près de cette façon que Vincent de Beauvais comprend l'histoire. Il raconte avec une complaisance visible les exploits de Clovis, de Charlemagne, des premiers croisés[1].

dissimulons pas pourtant qu'à la cathédrale de Troyes les vitraux des fenêtres hautes de l'abside [illegible] bien représenter trois personnages historiques. L'un est un empereur reconnu (*Imperator* [illegible]), l'autre est un roi (*Rex Philipp.*) sans doute Philippus, qui pourrait bien être Philippe Auguste ; le troisième est un évêque (*Eps. Herve*, dit l'inscription), sans doute l'évêque Hervé, mort en 1223. Enfin, on croit voir au trumeau du portail septentrional de la cathédrale de Bordeaux le pape Clément V, Bertrand de Goth, ancien archevêque de Bordeaux. Mais la tête a été refaite, et il y a lieu de [illegible] représente bien Clément V.

[1] *Spec. hist.*, lib. XXI, cap. IV sqq. ; lib. XXIV, cap. I sqq. ; lib. XXV, cap. XCII sqq.

Fidèles interprètes de la pensée de l'Église, les artistes sculptèrent à la façade de Reims le baptême de Clovis. Au-dessus de la rose, sept grandes statues abritées dans sept niches représentent Clovis, saint Remi, la reine Clotilde, et quatre dignitaires laïcs ou ecclésiastiques. Le roi barbare, nu, est plongé à mi-corps dans la cuve baptismale : saint Remi étend la main pour recevoir la sainte ampoule qu'une colombe lui apporte. Les statues du roi et de l'évêque occupent le milieu même de la façade : elles s'imposent à l'attention dès qu'on lève les yeux. Il est visible qu'elles sont destinées à rappeler aux plus lointaines générations que la France est devenue chrétienne en la personne de son roi par un miracle de Dieu.

L'histoire, ou plutôt la légende de Charlemagne est à Chartres : elle occupe un vitrail donné par les pelletiers. Cette verrière fameuse, souvent reproduite et souvent décrite, n'a jamais été comprise parfaitement ; aussi mérite-t-elle d'être étudiée avec quelque détail[1].

L'erreur des interprètes vient de ce qu'ils n'ont pas su démêler les diverses sources auxquelles les auteurs du vitrail empruntèrent leur récit. Ceux-ci mirent en effet à contribution trois ouvrages : l'*Histoire du voyage de Charlemagne en Orient*, la *Chronique* de pseudo-Turpin, la *légende de saint Gilles*.

L'*Histoire du voyage de Charlemagne en Orient* est l'œuvre d'un moine, et peut-être d'un moine de Saint-Denis, qui l'écrivit au commencement du XIe siècle[2]. Désireux de prouver l'authenticité de certaines reliques de la Passion conservées dans l'église de Saint-Denis, l'auteur imagine une expédition de Charlemagne en Terre-Sainte. L'empereur de Constantinople, pour récompenser l'empereur des Francs d'avoir délivré le Saint Sépulcre, lui aurait donné à son retour la couronne d'épines.

La *Chronique* de pseudo-Turpin, œuvre composite de plusieurs auteurs anonymes, se forma dans le cours du XIe siècle. Elle est consacrée au récit des luttes de Charlemagne contre les infidèles d'Espagne, et les traditions histo-

[1] Le vitrail de Charlemagne a été publié par les auteurs de la grande *Monographie de la cathédrale de Chartres* (pl. LXVII) et par Didron dans les *Annales arch.*, t. XXIV, p. 149. Lévy et Capronnier, dans l'*Histoire de la Peinture sur verre*, ont donné le panneau du rêve de Constantin (pl. X). M. F. de Lasteyrie a décrit le vitrail de Chartres dans son *Hist. de la Peint. sur verre* (p. 77) ; il y voit l'histoire de Charles le Chauve. L'abbé Bulteau y reconnaît Charlemagne (*Descrip. de Chartres*, 1850, p. 237), mais il commet plusieurs erreurs. Paul Durand, dans la *Monogr. de Notre-Dame de Chartres* qui accompagne les planches publiées par l'État (1880), est plus exact, mais il s'est trompé sur certains points (p. 165).

[2] Paris, *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 55. M. Coulet, dans son *Étude sur le voyage de Charlemagne en Orient*, 1907, a montré que la légende avait été inventée au Xe siècle par Benoît, moine du mont Soracte.

riques s'y combinent avec les légendes populaires. Très bien accueillie dans l'Église, parce qu'elle était écrite en latin, elle fut reçue, dès le XIIe siècle, comme l'œuvre authentique du vieil archevêque de Reims.

Quant à la *Vie de saint Gilles*, elle n'a fourni qu'un trait à la légende de Charlemagne : c'est l'histoire d'un horrible péché que l'empereur ne veut pas révéler, et que Dieu fait connaître miraculeusement au saint ermite.

Le vitrail de Chartres a été composé à l'aide des trois originaux que nous venons de nommer. Il est permis de supposer que ces diverses compositions avaient été réunies en un ouvrage unique que possédaient les chanoines de Chartres. Une compilation de ce genre existe en effet : elle fut entreprise, au XIIe siècle, par quelque moine d'Aix-la-Chapelle, sur l'ordre de Frédéric Barberousse, qui voulait répandre dans la chrétienté l'histoire du grand empereur récemment canonisé[1]. Le livre intitulé : *De la sainteté, des mérites et de la gloire des miracles du bienheureux Charlemagne*, renferme le *Voyage en Orient*, la *Chronique* de pseudo-Turpin et plusieurs détails biographiques empruntés à d'autres sources. L'histoire des rapports de saint Gilles et de Charlemagne ne figure pas, il est vrai, dans les manuscrits que nous avons pu parcourir[2]. Mais on ne peut guère douter que ce dernier épisode n'ait été ajouté dans quelques manuscrits du XIIIe siècle, car la fameuse châsse des reliques de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, représente aussi — outre les épisodes du voyage à Constantinople et les voyages d'Espagne — l'histoire de Charlemagne et de saint Gilles[3]. Une analogie si parfaite entre des œuvres d'art exécutées dans deux régions si éloignées prouve qu'elles viennent toutes les deux d'une source écrite unique.

Expliquons maintenant les différentes scènes du vitrail de Chartres, en commençant (comme c'est la règle) par le bas. Les six premiers panneaux (fig. 165) sont empruntés au *Voyage en Orient*.

1° Charlemagne nimbé accueille deux évêques qui lui apportent une lettre de Constantin, empereur d'Orient. Cette lettre contient le récit d'une vision de Constantin.

2° Vision de Constantin. — « Pendant mon sommeil, dit le texte, un ange m'a dit : « Regarde devant toi Charlemagne, roi de France, ton défenseur », et

[1] Charlemagne fut canonisé le 28 décembre 1164. Sur la compilation d'Aix-la-Chapelle, voir Gaston Paris, *Hist. poét.*, p. 63.

[2] Bibl. Nat., mss latins 5895 A et 6187.

[3] Voir la reproduction de quelques-unes des scènes qui ornent la châsse d'Aix-la-Chapelle dans E. Müntz, *Études iconogr. sur le moyen âge*, 1887 : *la Légende de Charlemagne dans l'art*, p. 85 et suiv.

il me montra un guerrier armé, portant la cotte de mailles, tenant un bouclier rouge, et ceint d'une épée dont la garde était couleur de pourpre. Il avait une grande lance dont la pointe lançait des flammes ; il tenait à la main son casque d'or et son visage était celui d'un vieillard à longue barbe, plein de majesté et plein de beauté. Sa tête était blanche, et ses yeux brillaient comme des étoiles[1]. » L'artiste n'a pas suivi très fidèlement cette belle description, car il a caché le visage de son héros sous le casque fermé du XIIIe siècle : néanmoins, la haute silhouette de Charlemagne, immobile sur son cheval, mystérieux comme une apparition, ne manque pas de grandeur épique.

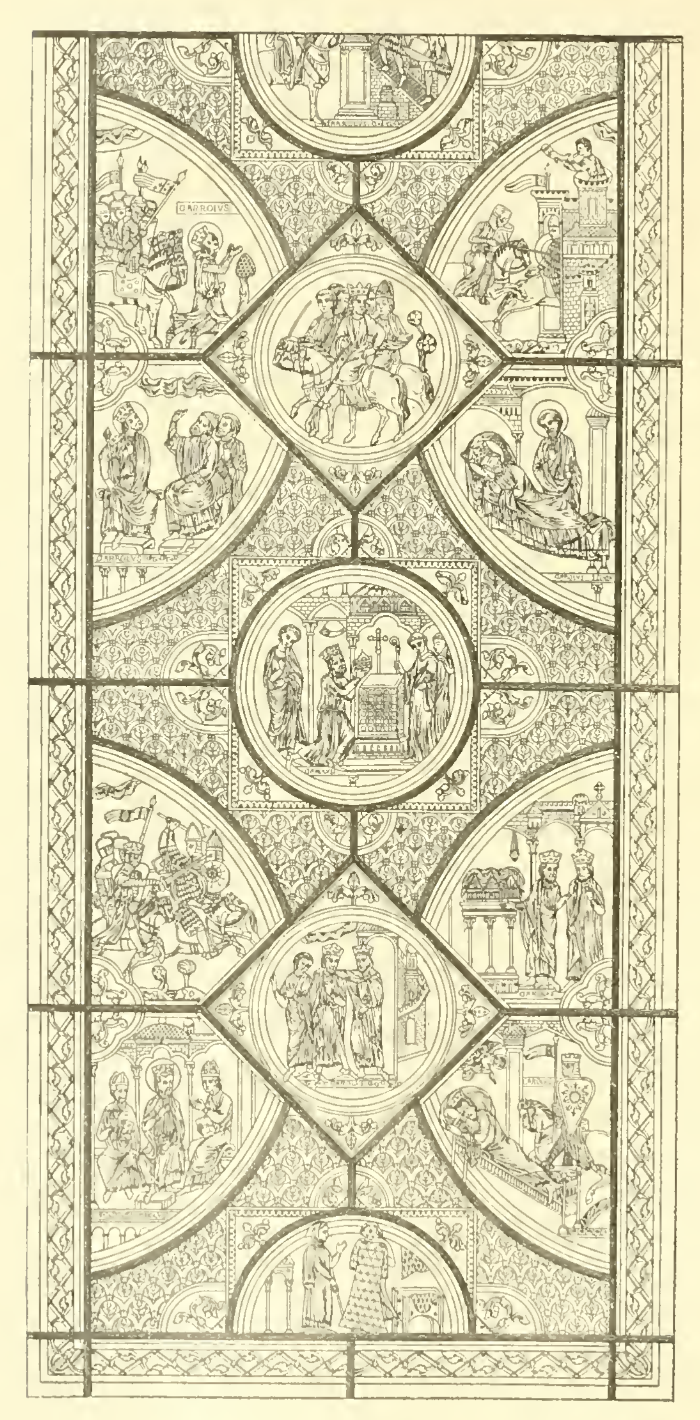


Fig. 163. — Vitrail de Charlemagne. Première partie (Chartres).

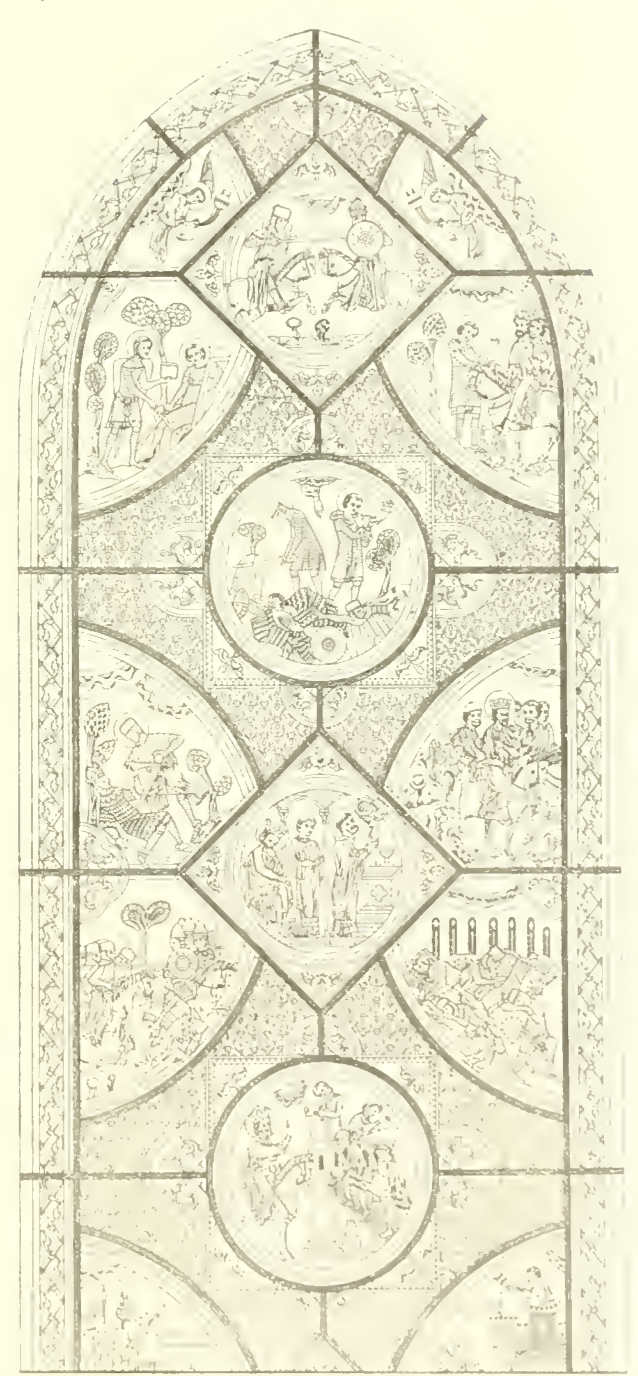
3° Une bataille. Charlemagne délivre Jérusalem.

4° Charlemagne vainqueur, et portant encore aux pieds les éperons, est reçu par Constantin aux portes de Constantinople.

5° Charlemagne reçoit de l'empereur trois châsses :

[1] Bibl. Nat., ms. latin 6187, f° 16 et suiv. Le texte du voyage en Orient se trouve aussi dans Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. XXIV, cap. 1 et suiv.

l'une contient la couronne d'épines qui, à ce moment même, se couvrit de fleurs et guérit par son parfum trois cents malades; les autres renferment un morceau de la croix, le suaire de Jésus-Christ, la chemise de la Vierge, le bras du vieillard Siméon qui avait porté l'enfant dans le Temple.



F[illegible] 164. — [illegible]

6° Charlemagne offre ces saintes reliques à l'église d'Aix-la-Chapelle.

A partir d'ici, l'auteur emprunte ses sujets à la *Chronique* de pseudo-Turpin.

7° Charlemagne et deux de ses fidèles regardent le ciel où on aperçoit la voie lactée. L'empereur s'émerveille et demande où conduit ce grand chemin [1].

8° Saint Jacques apparaît à Charlemagne. Il lui ordonne de suivre la voie lactée jusqu'en Galice et de délivrer son tombeau qui appartient aux infidèles.

9° Charlemagne part avec ses guerriers parmi lesquels on reconnaît l'évêque Turpin.

10° L'empereur se jette à genoux en présence de son armée et supplie Dieu de lui livrer Pampelune.

[1] Bibl. Nat., ms. lat. 6187, f. 13 et suiv., et Vincent de Beauvais, *Spec. histor.*, lib. XXIV, cap. VI s [illegible]

11° Les chrétiens entrent dans Pampelune. L'artiste de Chartres n'a pas cru devoir, comme celui d'Aix-la-Chapelle, représenter les murs de Pampelune s'écroulant sous la main de Dieu.

12° Charlemagne donne des ordres à des ouvriers qui élèvent une église en l'honneur de saint Jacques (fig. 164).

13° Charlemagne est retourné en Espagne. Son armée va en venir aux mains avec celle du roi païen Aygoland. Pendant la nuit, les lances des soldats chrétiens qui doivent mourir le lendemain fleurissent.

14° La bataille. Les infidèles se distinguent à leur casque conique à côtes et à leur bouclier rond.

15° Ici l'artiste intercale au milieu des récits de pseudo-Turpin un épisode emprunté à la *Vie de saint Gilles*. Charlemagne avait commis une faute si grave qu'il n'osait l'avouer en confession. Or, un jour que saint Gilles célébrait la messe en présence de l'empereur, un ange apporta au saint ermite une banderole sur laquelle se lisait le péché. Charles se repentit et Dieu lui pardonna[1]. Tel est le sujet que l'artiste a représenté dans ce panneau, où l'abbé Bulteau et P. Durand ont cru voir l'archevêque Turpin célébrant la messe. Mais ils n'ont pas fait attention que l'officiant est un moine, non un archevêque, qu'il a le nimbe des saints, enfin qu'un ange sortant du ciel lui tend une banderole, pendant que l'empereur assis à l'écart se tient le menton d'un air soucieux. — Le sujet est représenté de la même façon sur la châsse d'Aix-la-Chapelle : quatre mauvais vers latins qui accompagnent la composition ne peuvent laisser aucun doute sur son sens[2]. La messe de saint Gilles se voit une seconde fois à Chartres : elle est sculptée au porche méridional, dans une des voussures du portail de droite.

16° Le récit de la *Chronique de Turpin*, interrompu un instant, recommence. Roland, qui a engagé un combat singulier avec le géant Ferragut (Ferracutus), le tue d'un coup d'épée. On remarquera qu'il lui enfonce Durandal dans le

[1] Voir *Act. Sanct.*, Sept. I, 299 sqq., et Vincent de Beauvais, *Spec. hist.*, lib. XXXIII, cap. cxi. La légende latine parle, non de Charlemagne, mais d'un roi nommé Carolus, qui est peut-être Charles Martel. De bonne heure, cependant, la poésie populaire fit de Charlemagne le héros de la légende. On voulut aussi connaître le péché de Charles, et on imagina qu'il avait eu un commerce incestueux avec sa sœur ; voir Gaston Paris, *Hist. poét.*, p. 378, et l'Introduction à la *Vie de saint Gilles*, publiée par la Société des Anciens Textes français.

[2]
Crimen mortale convertitur in veniale.
Egidio Karolum crimen pudet edeire (sic) *solum.*
Illud enim tanti gravat, Egidio celebranti
Angelus occultum perhibet reseratque sepultum.

ventre, parce que, dit pseudo-Turpin, le géant n'était vulnérable qu'au nombril.

17° Charlemagne traverse les montagnes pour venir en France : il semble causer avec un personnage qui est probablement Gannelon.

18° Roland a été surpris avec l'arrière-garde. Il reste seul au milieu des morts. L'artiste, conformément aux habitudes du moyen âge, pour rendre deux moments différents du récit, a représenté deux fois le héros dans le même panneau. Ici, Roland frappe le rocher de son épée ; là, il sonne du cor. C'est l'exacte traduction graphique de ce passage du chroniqueur : « Il leva son épée et pleura sur elle. Puis, voulant la briser, il frappa sur un rocher, mais il le fendit du haut en bas et en retira son épée intacte. Alors, il souffla dans sa trompe avec tant de force qu'elle éclata, dit-on, par le milieu, et que les veines et les nerfs de son cou se rompirent. Le son du cor, conduit par un ange, arriva jusqu'à Charlemagne... » Roland est représenté nimbé, parce que, au XIIIe siècle, il était honoré comme saint. D'anciens Passionnaux le désignent sous le nom de « sanctus Rolandus comes et martyr in Roncevalla[1] ». Les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle qui passaient par Blaye allaient faire leurs dévotions à son tombeau[2]. La canonisation était alors la forme la plus haute de l'admiration populaire.

19° Baudoin (Balduinus) prend son casque pour aller chercher à boire à Roland.

20° Baudoin n'ayant pas trouvé d'eau et ne pouvant plus rien faire pour Roland, monte sur le cheval du héros, et vient annoncer à Charlemagne la mort de son neveu.

21° La joute de Roland et de Ferragut. Par une distraction singulière, le verrier a placé là ce panneau qui devait précéder celui où est représentée la mort du géant.

Telle est l'œuvre la plus remarquable que l'art du moyen âge ait consacrée à Charlemagne[3]. Elle est toute légendaire, il est vrai ; mais le Charlemagne qu'elle

[1] Cahier, *Caract. des Saints*, t. II, p. 778 (note). D'ailleurs pseudo-Turpin met Roland au nombre des élus. Le guerrier, en mourant, décrit le paradis qu'il voit déjà : « Jam, Christo donante, intueor quod oculus non vidit, nec auris audivit, quod præparavit Deus diligentibus se. »

[2] *Codex de Compostelle*, lib. IV, et Bonnault d'Houet, *Pèlerinage d'un paysan picard*, p. 19.

[3] Il est probable qu'un autre vitrail de l'histoire de Charlemagne se trouvait à Saint-Denis, si on en juge par les fragments publiés par Montfaucon (*Monum. de la Monarch. franç.*, pl. XXV). On y voit, comme à Chartres, l'arrivée des messagers de Constantin auprès de Charlemagne (nuncii Constantini ad Carolum Parisiis) et l'entrevue de Charlemagne et de Constantin aux portes de Constantinople. Il faut

nous fait connaître est justement le héros pieux, le roi aimé de Dieu, favorisé de l'entretien des saints et des anges, qui vivait dans la mémoire de l'Église.

L'histoire des croisades avait inspiré aux verriers une œuvre très intéressante, qui se voyait autrefois à l'église Saint-Denis, mais qui a disparu à la Révolution. Nous ne la connaissons que par le livre de Montfaucon. Il était naturel que les moines de Saint-Denis, gardiens de nos antiquités nationales, chroniqueurs de l'histoire de France, eussent l'idée de consacrer un vitrail aux plus belles victoires de la guerre sainte. N'était-ce pas d'ailleurs faire œuvre pieuse et honorer la mémoire de véritables martyrs?

La verrière de Saint-Denis, dont nous ne connaissons que quelques panneaux, a été conçue par un artiste plein du souffle épique de ce grand XII[e] siècle. Il avait donné place, en effet, à des épisodes, très secondaires aux yeux de l'historien, mais beaux par eux-mêmes et vraiment héroïques, comme le duel d'un Sarrasin et de Robert, comte de Flandre (Duellum Parthi et Roberti flandrensis comitis), ou le combat singulier d'un infidèle et du duc de Normandie (R(obertus) du(x) Normannorum Parthum prosternit)[1]. Toutefois, les trois grandes victoires de la première croisade, la prise de Nicée, la prise d'Antioche et la prise de Jérusalem par Godefroy de Bouillon n'avaient pas été oubliées, et occupaient évidemment le centre de la composition[2]. Les chevaliers chrétiens se distinguent des infidèles à la croix qu'ils portent sur leurs casques. Un pareil monument, si précieux pour notre histoire, n'existe malheureusement plus que dans le livre de Montfaucon, dont les médiocres planches ont été dessinées et gravées par des artistes tout à fait étrangers au génie de nos vieux maîtres[3].

La vie de saint Louis clôt la série des représentations historiques que le moyen âge admit dans les cathédrales. Mais ici, le roi est en même temps un saint, et c'est à ce dernier titre surtout qu'il est entré dans l'église. Toutefois, le vitrail de la Sainte-Chapelle (malheureusement très restauré)[4] qui représente

signaler aussi le sceptre de Charles V, au musée du Louvre, où l'on voit saint Jacques apparaissant à Charlemagne, le miracle des lances fleuries, la mort de Charlemagne (Molinier, *Notice des émaux et de l'orfèvr.*, *Supplém. au catalogue de M. Darcel*, p. 570 et suiv.).

[1] Le combat singulier de Robert Courte-Heuse et de l'émir Corbaran est en effet un épisode poétique qui fut développé par l'épopée populaire et qu'on retrouve dans la chanson d'Antioche (communic. de G. Paris à l'Acad. des Inscrip. et Belles Lettres, 9 mai 1890). Voir aussi F. de Mély, *la Croix des premiers Croisés. Rev. de l'Art chrét.*, 1890, p. 300).

[2] Chaque ville est nommée : Nicena civitas, Antiochia, Irem (Jérusalem).

[3] *Monum. de la Monarch. franç.*, t. I, pl. L.

[4] Sur ce vitrail, voir F. de Lasteyrie, *Hist. de la peint. sur verre*, p. 154 et Guilhermy, *Descript. de la Sainte-Chapelle*, p. 60. C'est la première fenêtre à droite en entrant ; 19 panneaux seulement sont anciens. Toute l'histoire de la découverte de la vraie croix est moderne.

plusieurs épisodes de la vie de saint Louis, et notamment la translation de la couronne d'épines, semble bien avoir été mis en place avant la canonisation du roi (1297) : saint Louis, en effet, est représenté sans nimbe.

Quant au vitrail consacré à la vie, à la mort et aux miracles de saint Louis, qui se voyait dans la sacristie de Saint-Denis et qui datait du commencement



Fig. 165. — Prétendues scènes de la vie des étudiants (Notre-Dame de Paris).

du XIV[e] siècle, il était évidemment destiné à honorer le saint[1]. Il en faut dire autant du vitrail de Poissy (fin du XIV[e] siècle)[2], et des quatorze fresques qui décoraient le couvent des Cordelières de Lourcine[3]. De telles œuvres relèveraient de l'hagiographie, non de l'histoire.

Concluons que les œuvres d'art d'un caractère purement historique sont rares dans nos cathédrales. Les grands événements n'y sont pas représentés

[1] Montfaucon, *Mon. de la Monarch. franç.*, t. II, p. 156.

[2] *Id.*, *ibid.*, pl. XX.

[3] Elles étaient du XIV[e] siècle. Un manuscrit de Peiresc, aujourd'hui à Carpentras, nous en a conservé quelques dessins. Saint Louis apparaît nimbé. Voir Longnon, *Docum. parisiens sur l'iconographie de saint Louis*, Paris, 1882, in-8°.

pour eux-mêmes. On n'a admis que ceux qui symbolisaient quelque grande victoire de l'Église chrétienne. Clovis, Charlemagne, Roland, Godefroy de Bouillon ne sont représentés dans l'église qu'à titre de champions de Jésus-Christ[1].

[1] A priori, il faut se méfier des interprètes (si ingénieux qu'ils soient) qui prétendent retrouver dans la cathédrale des chapitres de l'histoire du XIIIe siècle. Pour ma part, je suis peu disposé à admettre avec M. de Verneilh (*Ann. Arch.*, t. XXVI, p. 96) que les célèbres bas-reliefs du portail méridional de Notre-Dame de Paris (fig. 165) représentent un épisode de l'histoire de l'Université. Un sujet aussi insignifiant que des batailles d'étudiants ne méritait pas d'occuper une place si honorable, même si on suppose que l'évêque, chef de l'Université, ait voulu rappeler par là l'autorité suprême dont il était investi. Les prétendues révoltes d'écoliers, leurs expulsions, leurs punitions sont peut-être autant de chapitres de la vie d'un saint qu'on n'a pas su reconnaître. Même réserve à l'égard des figures d'empereurs, de rois, de barons qu'on nous signale dans les cathédrales étrangères. La statue équestre qui se voit dans la cathédrale de Bamberg, et qu'on désigne sous le nom de Conrad IV, s'appelait encore au siècle dernier saint Étienne de Hongrie. C'est là son véritable nom. Voir Weese, *die Bamberger Domsculpturen*, 1897, p. 126.

CHAPITRE VI

LA FIN DE L'HISTOIRE. — L'APOCALYPSE. — LE JUGEMENT DERNIER

I. L'Apocalypse. Comment les artistes s'en inspirent. L'Apocalypse espagnole et l'Apocalypse anglo-normande. Influence de cette dernière. — II. Le jugement dernier. Les sources. Importance de l'Elucidarium d'Honorius d'Autun. Les signes précurseurs. L'Apparition de Jésus-Christ. La résurrection des morts. Le jugement. Saint Michel et sa balance. L'enfer. La gueule de Léviathan. Les élus. — III. L'éternité bienheureuse. Les Béatitudes de l'ame. Les Béatitudes du portail nord de Chartres représentées d'après saint Anselme. Fin de l'histoire.

Quand Vincent de Beauvais eut raconté l'histoire du monde jusqu'à l'année où il écrivait, il ne crut pas que son œuvre fût achevée. Un chrétien connaît l'avenir. Il sait que le monde finira, et comment il finira. Jésus lui-même dans l'Évangile, et saint Jean dans l'Apocalypse ont marqué un terme à l'histoire. C'est pourquoi Vincent de Beauvais donne comme épilogue à son livre le récit du jugement dernier.

Les imagiers firent de même. Ils sculptèrent au tympan du grand portail, du côté qu'éclaire le soleil couchant, le drame solennel du dernier jour.

L'histoire ainsi se trouvait close.

Au XIIIe siècle, la pensée du jugement dernier était présente à tous les esprits. Sans doute, on sentait bien qu'il y avait quelque impiété à vouloir en deviner la date, puisque le Seigneur avait dit : « Vous ne connaissez ni le jour ni l'heure » ; néanmoins on aimait à prêter l'oreille aux prophéties qui couraient. L'abbé Joachim, à qui Dante attribue le génie prophétique, avait affirmé, dans son *Commentaire sur Jérémie*, que la fin du monde arriverait après 1200[1]. La voyante

[1] Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epilog.*, cap. CVIII. Sur l'attente de la fin du monde au moyen âge, voir Dr Ernst Wadstein, *die eschatologische Ideengruppe Antichrist, Weltsabbat, Weltende, Weltgericht*, Leipzig, 1896, in-8.

sainte Hildegarde avait annoncé qu'après 1180 le jugement dernier serait imminent[1]. Un demi-siècle après, ces prédictions semblaient encore menaçantes à Vincent de Beauvais.

On s'accordait à reconnaître que différents signes pouvaient faire pressentir la fin des temps : le débordement des crimes, la propagation des hérésies, la diffusion de la science[2]. Les mystiques du XIII[e] siècle, qui jugeaient sévèrement leur temps, durent croire plus d'une fois que le « jour de colère » allait enfin venir[3].

Les jugements derniers sculptés au portail de nos cathédrales remuèrent donc plus profondément les âmes que nous ne pouvons nous le figurer. De telles scènes ne furent pas regardées sans anxiété. Le fidèle, en passant sous le porche, songeait que ces anges qui sonnaient de la trompette sur sa tête, il pouvait les entendre demain.

I

Comment les artistes ont-ils exprimé l'épouvante du dernier jour? Où ont-ils été chercher leur inspiration?

La première idée qui leur vint fut d'interpréter, à leur façon, quelque terrible page de l'Apocalypse. Ils choisirent la seconde vision, où Dieu, rayonnant d'une éblouissante clarté, assiste, assis sur son trône, à l'ouverture des sceaux et aux prodiges qui annoncent la fin des temps. « Celui qui était assis, comme l'appelle mystérieusement l'apôtre, était semblable à une pierre de jaspe ou de sardoine. L'arc-en-ciel était à l'entour de son trône, pareil à une vision smaragdine, et autour de son trône il y avait vingt-quatre sièges, et sur ces sièges vingt-quatre vieillards, vêtus de blanc, portant sur la tête des couronnes d'or. Du trône sortaient des éclairs, des voix et des tonnerres, et sept lampes ardentes qui sont les sept esprits de Dieu brûlaient devant le trône. En face du trône, il y avait une mer de verre semblable à du cristal, et tout autour se tenaient les quatre animaux[4]. »

[1] Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epilog.*, cap. CXIII.

[2] *Id.*, *ibid.*, cap. CXII.

[3] De nouveaux calculs faits dans le courant du XIII[e] siècle fixèrent la fin du monde à l'année 1300. *Hist. littér. de la France*, t. XXV, p. 258.

[4] *Apocal.*, IV, 2-7.

Le passage était bien choisi, car Dieu s'y montre à la fois glorieux comme un souverain et menaçant comme un juge. Pendant huit cents ans, sur l'arc de triomphe des basiliques, et plus tard au portail des églises romanes, trôna la figure apocalyptique entourée des vieillards et des animaux. Les exemples sont

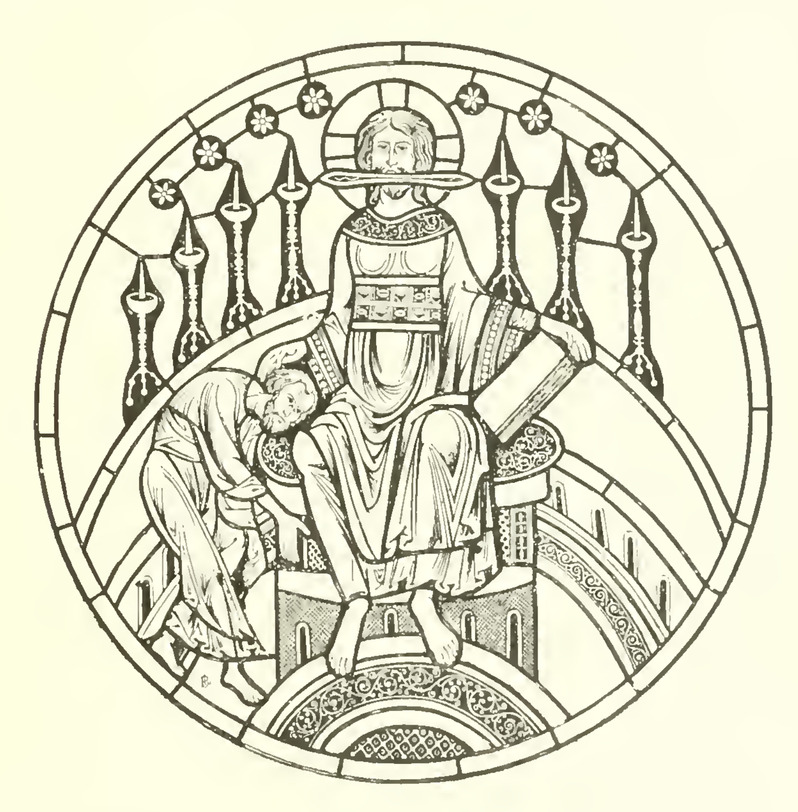


Fig. 166. — La vision de saint Jean (Vitrail de Lyon).
(D'après L. Begule.)

innombrables, mais aucune œuvre ne dépasse en beauté le tympan de Moissac. Ici, le texte est presque égalé. Le souverain juge, portant au front la couronne polygonale des vieux empereurs, est assis sur un fond d'étoiles. Les anges, les animaux, les vieillards entourent son trône et lèvent la tête vers lui, comme attirés et éblouis à la fois par sa splendeur. De vives couleurs, que le temps a fait disparaître, achevaient de donner à cette grande composition l'aspect d'une chose surnaturelle, d'une « vision smaragdine ».

Le haut moyen âge ne connut pas d'autre manière de représenter le Dieu redoutable du dernier jour. A la fin du xiie siècle, une façon nouvelle de com-

prendre la scène du jugement se substitua, comme nous allons le voir, à l'ancienne. De magnifiques compositions apparaissent, qui ne doivent presque plus rien à l'Apocalypse, mais qui s'inspirent de l'Évangile de saint Matthieu.

Néanmoins, les artistes ne renoncèrent pas tout à fait à retracer les scènes de la fin du monde d'après la vision de saint Jean. Au XIIIe et au XIVe siècle, quelques œuvres nous prouvent que l'Apocalypse continua à servir de thème à l'art. Toutefois, les traductions plastiques inspirées par le livre de saint Jean sont relativement rares : un vitrail de Bourges, un vitrail d'Auxerre (dont les fragments sont dispersés), les tapisseries de la cathédrales d'Angers, et surtout les sculptures intérieures et extérieures d'un des portails de la façade occidentale de Reims sont presque les seules compositions de quelque importance qu'on puisse citer pour une si longue période.

Nul doute que les artistes n'aient reculé la plupart du temps devant la difficulté. La poésie d'un pareil texte n'a pas de commune mesure avec les arts humains. Quel sculpteur osera représenter l'ange qui enroule le ciel dans sa main comme un livre, ou la bête qui, de sa queue, abat la troisième partie des étoiles? Quel peintre égalera les couleurs dont la Jérusalem céleste resplendit, saphir, émeraude, chrysoprase ? Le génie des voyants d'Israël n'est pas un génie plastique. Leur œil visionnaire déforme la réalité comme certains miroirs. Des occidentaux, des latins, passionnément épris de lignes pures, aimant à incarner l'idée dans des formes définies, ne réussirent jamais à rendre les images surnaturelles, monstrueuses, inharmoniques qu'avaient enfantées le cerveau de l'Orient. C'est pourquoi l'Apocalypse donna naissance à des œuvres curieuses, pleines de caractère, grandioses même parfois, mais jamais, comme l'Évangile, à des œuvres humaines, profondes, éternelles.

De bonne heure, les miniaturistes de l'Occident, avec une enfantine naïveté, osèrent s'essayer à rendre littéralement les versets du livre. Deux grandes écoles artistiques semblent s'y être particulièrement appliquées[1].

La première est l'école espagnole, qui, du IXe au XIIe siècle, enlumina de couleurs violentes les dessins farouches qui accompagnent le *Commentaire de*

[1] M. Frimmel (*Die Apocalypse in der Bilderhandschriften des Mittelalters*, Wien, 1885) signale l'existence d'une troisième école que représenteraient les apocalypses de Trèves et de Bamberg. Plus récemment, M. Maxence Petit a voulu constituer un autre groupe d'apocalypses qu'il appelle le groupe flamand (Apocalypse de Valenciennes, de Cambrai, de Namur, de l'Escurial). Voir *le Moyen âge*, mars 1896. La question est loin d'être complètement élucidée. Les deux groupes dont nous parlons (espagnol et anglo-normand), étudiés depuis longtemps, commencent à être assez bien connus.

l'Apocalypse de Béatus, abbé de Liébana. M. Léopold Delisle a indiqué les principaux manuscrits de cette famille[1] (manuscrits de Silos, de Girone, d'Urgel, de la Cogolla, etc.), dont la Bibliothèque Nationale possède le plus beau, l'Apocalypse de Saint-Sever[2]. Tous ces manuscrits semblent se rattacher à un original unique du VIIIᵉ ou du IXᵉ siècle. Ainsi des moines espagnols, dans les vieux couvents de la Catalogne, de l'Aragon et de la Navarre, eurent peut-être l'honneur d'être les premiers en Occident à illustrer le texte de l'Apocalypse.



Fig. 167. — Cavalier de l'Apocalypse. Apocalypse de Saint-Sever
(B. N. latin 8878.)

Peut-être y avait-il quelque harmonie entre le sombre poème et le génie des hommes de cette race. Leur œuvre, souvent barbare, n'est jamais vulgaire. Dans l'Apocalypse de Saint-Sever, les personnages se détachent tantôt sur des fonds jaunes ou rouges, pareils à un ciel ardent, d'où le soleil vient de disparaître, tantôt sur des bandes d'un violet sombre, semblables à un beau ciel nocturne. Quelques pages sont d'une grande puissance : il suffit de citer l'aigle qui vole au milieu des étoiles en criant « Ve! Ve! » « Malheur! Malheur![3] » ou le serpent colossal imbriqué d'écailles, qu'un ange précipite dans l'abîme[4]. A force de candeur, le naïf artiste égale le sublime de son texte : « Quand l'agneau ouvrit un des sceaux, dit saint Jean, j'entendis l'un des quatre animaux qui criait d'une

[1] L. Delisle, *Mélanges de paléogr.*, 1880, p. 177 et suiv.

[2] Bibl. Nat., ms. latin 8878 (XIᵉ siècle).

[3] *Ibid.*, f° 141.

[4] *Ibid.*, f° 202.

voix de tonnerre : « Viens. » Je regardai et je vis un cheval[1]. » Le moine espagnol imagine de représenter le lion ailé volant vers saint Jean, lui prenant familièrement la main dans ses griffes et lui montrant un cavalier monté sur un cheval noir (fig. 167)[2].

Une autre école, dont les origines restent un peu obscures, tenta aussi d'illustrer l'Apocalypse. Elle prit naissance en Angleterre[3]. L'une des œuvres-types de cette école est en effet un manuscrit dont le texte est écrit dans un français où se mêlent diverses locutions de la langue anglo-normande[4]. Les miniatures sont l'œuvre d'artistes qui n'ont pas un sentiment très vif de la couleur. Nous sommes loin de l'Apocalypse polychrome créée par l'Espagne. Ici, les fonds sont restés blancs et le trait est à peine relevé d'une nuance discrète. D'ailleurs, jamais miniaturiste ne fut plus probe ni plus loyal. Chaque verset est rendu dans sa littéralité. Le mystère, il est vrai, s'évanouit. L'illimité prend des contours précis, l'énorme est ramené aux proportions humaines. Il manque à cette œuvre, d'ailleurs si estimable, quelque chose d'âpre, d'abrupt, d'imprévu.

Les dessins du beau manuscrit que possède la Bibliothèque Nationale (franç. 403) ont été exécutés dans les premières années du XIII[e] siècle, mais ils reproduisent des originaux beaucoup plus anciens. La mention qui se lit sur la première page : « *Apocalypsis in pictura facta Carolo Magno* », peut faire supposer que le manuscrit primitif remontait à l'âge carolingien. Faut-il croire, avec M. Didot, que l'original sortit des ateliers d'York au temps d'Alcuin ? Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, et sans vouloir entrer dans l'examen d'un problème encore insoluble, il nous suffira de faire remarquer que peu d'œuvres furent plus fécondes que l'Apocalypse anglo-normande (qu'on nous permette de lui donner ce nom). Presque toutes les œuvres d'art du XIII[e] et du XIV[e] siècle consacrées à l'Apocalypse, miniatures[5], vitraux, bas-reliefs, lui doivent quelque chose.

[1] *Apocal.*, VI, 1.

[2] Bibl. Nat., ms. lat. 8878, f° 109 ; chacune des bêtes évangéliques prend à son tour saint Jean par la main.

[3] Voir sur ce sujet P. Paris, *les Manuscrits franç. de la Bibl. du roi*, t. III, p. 371 ; Didot, *Des Apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870, p. 28 ; S. Berger, *la Bible française au moyen âge*, 1884, p. 78 et suiv., et Appendice ; L. Delisle, *Hist. littér. de la France*, t. XXXI, 1893, p. 284 ; et surtout la préface capitale dont M. Léopold Delisle a fait précéder l'*Apocalypse en français au XIII[e] siècle*, publiée par MM. L. Delisle et P. Meyer (Société des Anciens Textes), 1901.

[4] Bibl. Nat., ms. franç. 403.

[5] Citons quelques-uns des manuscrits de la Bibl. Nat. qui se rattachent au manuscrit franç. 403. Ce sont : mss lat. 688, 14410, 10484 ; franç. 375, 13096, 9574. Même le ms. franç. 1768 (si médiocre) s'en

L'artiste qui imagina le premier tant de scènes fortes, dessinées d'un trait nerveux, travailla pour l'avenir. L'école anglo-normande, en effet, eut un rayonnement que n'eut pas l'école espagnole. Les Apocalypses illustrées de l'Espagne du Nord dépassèrent à peine les Pyrénées et ne s'imposèrent jamais à l'imagination des artistes. L'Apocalypse anglo-normande, au contraire, après avoir



Fig. 168. — La bête menaçant la femme et l'enfant.
B. N. franç. 403.

inspiré les peintres et les sculpteurs du moyen âge, inspira encore les graveurs sur bois du xvᵉ siècle[1].

Certains versets, que les Espagnols n'avaient pas su rendre, trouvèrent une forme définitive. La magnifique bête qui dresse sept têtes hautaines[2], la femme nimbée d'étoiles qui dérobe son enfant aux attaques du monstre en le remet-

rapproche, saint Jean regarde les scènes de l'Apocalypse d'une sorte de chapelle, comme dans le ms. franç. 403; à l'Arsenal, le ms. 5214.

[1] Voir la preuve de Didot, *op. cit.*

[2] Les moines espagnols avaient imaginé une sorte de monstre japonais qui n'a qu'une seule tête et plusieurs cornes (ms. latin 8878, fº 51 et fº [illegible], vº).

tant aux mains d'un ange[1] (fig. 168), l'apparition divine qui porte une épée dans la bouche[2] sont des figures sans cesse reproduites au moyen âge. L'imitation fut bien loin d'être servile, et les artistes prirent toutes sortes de libertés avec leur modèle : il n'en est pas moins vrai que la vieille œuvre anglo-normande marqua des limites à leur fantaisie créatrice.

Un des plus anciens monuments de la peinture au moyen âge, les fameuses fresques de Saint-Savin, nous révèle tout d'abord cette influence. Quelques fragments d'une illustration de l'Apocalypse subsistent encore sur les murs du porche de l'église. On y remarque, notamment, une femme qui se détourne devant la bête et qui tend son enfant à un ange[3]. C'est, avec moins de richesses, le motif qui se voit au f° 19 du manuscrit 403. Comme les fresques de Saint-Savin sont du XI[e] siècle, on en peut conclure que l'archétype anglais, d'où le manuscrit 403 est sorti, était déjà répandu en France.

Mais, c'est au XIV[e] siècle, surtout, que l'imitation est évidente. Une des plus belles œuvres d'art qu'ait inspirées l'Apocalypse au moyen âge est sans contredit la série de tapisseries conservées aujourd'hui à la cathédrale d'Angers. Elles furent commencées en 1375 par ordre de Louis I[er] d'Anjou, frère de Charles V[4]. Nous savons qu'Hennequin de Bruges, qui les dessina, fit demander au roi de France un manuscrit historié de l'Apocalypse qui pût lui servir de modèle. Quel était ce manuscrit ? M. Giry a cru pouvoir affirmer que c'était précisément celui de l'Apocalypse anglo-normande (ms. franc. 403), qui en effet a appartenu à Charles V[5]. M. Maxence Petit a repris depuis la thèse de M. Giry en essayant de lui donner une force nouvelle[6]. Les ressemblances sont en effet surprenantes. Pourtant M. Léopold Delisle, après un examen plus attentif, est arrivé à cette conclusion que ce n'est certainement pas le manuscrit 403 qu'Hennequin de Bruges a eu sous les yeux. Le manuscrit dont il s'est servi ne différait, il est vrai, que par quelques détails du manuscrit 403, mais il appartenait à une seconde famille qui est fort bien représentée aujourd'hui par

[1] Bibl. Nat., ms. franç. 403, f° 19.

[2] *Ibid.*, f° 6.

[3] Voir *les Peintures de Saint-Savin*, publiées par Mérimée, pl. III.

[4] Voir M. de Farcy, *Hist. et descript. des tapisseries de la cath. d'Angers*, Lille, 1889 (avec planches). Les tapisseries furent données en 1480 à la cathédrale par le roi René.

[5] Voir Giry, *l'Art*, 1876, t. VII, p. 301.

[6] *Le Moyen Age*, mars 1896 : *les Apocalypses manuscrites du moyen âge et les tapisseries de la cathédrale d'Angers*.

[7] Léopold Delisle, préface de l'*Apocalypse en français au XIII[e] siècle*.

l'Apocalypse de la Bibliothèque de Cambrai. Hennequin de Bruges n'a rien inventé : les quelques scènes qui ne figurent pas dans le manuscrit 403, et dont on lui faisait honneur, se retrouvent dans le manuscrit de Cambrai.

Ainsi, une des œuvres les plus importantes que le moyen âge ait consacrées à l'Apocalypse dérive d'un manuscrit du groupe anglo-normand.

Les sculptures du portail de Reims s'y rattachent aussi, quoique bien moins étroitement. C'est dans la seconde partie du XIIIe siècle que furent mises en place les statuettes d'un art si raffiné qui racontent la vision de l'apôtre. L'histoire commence par les bas-reliefs du contrefort[1], et se continue, sans beaucoup d'ordre, par les figures disposées dans des voussures et dans des niches à l'intérieur et à l'extérieur du portail[2]. Le récit s'achève sur le mur méridional, où sont retracés la vie et la mort de saint Jean.

La ressemblance entre les statues et les miniatures n'apparaît pas à première vue. Ces figures isolées dans leurs niches ne rappellent guère les scènes compliquées, dramatiques, du manuscrit. Jamais Apocalypse ne fut moins terrible. Les anges de Reims, vêtus de longues robes, portent des livres, des coupes, des épées, des étoiles, et sourient avec une grâce voluptueuse. Les maîtres exquis de Reims, uniquement amoureux de la beauté, n'étaient plus capables d'exprimer la sombre poésie du livre. Leur œuvre, charmante en ses détails, reste une erreur artistique.

On aura quelque peine à admettre qu'une composition si personnelle ait été inspirée par notre manuscrit. Il est pourtant probable que les artistes de Reims eurent sous les yeux un livre historié dérivé de l'une des deux familles de l'Apocalypse anglo-normande. Certains détails le prouvent : la femme qui fuit devant la bête[3], le cavalier qui chevauche avec une épée dans la bouche[4], les quatre anges qui retiennent les quatre vents sous la forme de quatre masques antiques[5], les corbeaux mangeant les yeux des morts[6]. De pareilles figures dérivent, sinon directement, du moins par des intermédiaires, du manuscrit original. Mais il est une preuve bien plus forte. Une des particularités qui caractérisent le manuscrit anglo-normand est qu'une vie de saint Jean illustrée accompagne l'Apoca-

[1] Façade occidentale, côté sud.

[2] Façade occidentale, portail de droite.

[3] Portail intérieur (voussures), ms., f° 19, v°.

[4] Portail extérieur, ms., f° 36, v°.

[5] Portail intérieur, ms., f° 10, v°.

[6] Portail extérieur, ms., f° 37.

lypse. La biographie dont l'artiste s'est inspiré est celle du pseudo-Abdias reproduite plus tard par la *Légende dorée*. C'est pourquoi les manuscrits qui dérivent de cet archétype, et, plus tard, les incunables ornés de gravures sur bois[1], commencent ou se terminent presque toujours par quelques épisodes de la vie de l'apôtre. Albert Dürer lui-même est resté fidèle à cette antique tradition. Or, nous l'avons dit, l'Apocalypse de Reims est complétée, sur le mur du sud, par le récit de quelques épisodes de la vie de saint Jean. On y voit, comme dans le manuscrit, le supplice de saint Jean à la Porte Latine, le miracle du poison à Éphèse, et enfin la mort mystérieuse de l'apôtre[2]. Ajoutons que cette dernière scène — au moins pour quelques détails — a été conçue par le sculpteur comme par le miniaturiste. L'apôtre est couché dans sa tombe revêtu de sa chasuble, et il porte une large tonsure ecclésiastique ; au-dessus, des anges enlèvent son âme au ciel. Il est difficile de croire que tant de ressemblances soient fortuites. Les sculpteurs de Reims ont souvent suivi leur fantaisie, ou bien ils ont pris avec leur modèle tant de libertés que la plupart du temps on ne le reconnaît pas ; néanmoins, l'imitation a laissé assez de traces dans leur œuvre pour qu'on puisse deviner de quel original ils se sont inspirés.



Fig. 169. — Vitrail de l'Apocalypse (Bourges).
(D'après Cahier et Martin.)

On voit quelle puissance de vie il y avait dans l'œuvre du miniaturiste anglo-normand. Si ce n'était sortir de notre sujet, nous aimerions à montrer comment, jusqu'à

[1] Voir Dalot, *op. cit.*

[2] Le manuscrit contient d'autres miracles (par exemple celui des cailloux changés en or).

la fin du xv[e] siècle les artistes perpétuèrent les formes anciennes[1]. On s'inspira des vieux originaux jusqu'au jour où Albert Dürer créa une apocalypse nouvelle[2].

L'Apocalypse a inspiré, au XIII[e] siècle, une œuvre curieuse et isolée. Elle ne se rattache pas à la tradition, parce qu'elle prétend représenter autre chose. Le vitrail de Bourges, en effet, n'est pas une illustration, mais un commentaire de l'Apocalypse. Le théologien qui en a conçu le plan s'est efforcé de rendre sensible aux yeux la doctrine des interprètes de saint Jean. L'institution de l'Église, la présence réelle de Jésus dans cette Église dont il est l'âme, enfin l'éternité glorieuse réservée à l'Église quand les temps seront accomplis : telles sont les vérités que l'artiste nous enseigne[3].

Au bas du vitrail (fig. 169), Jésus représenté comme saint Jean l'aperçut, tenant l'épée et le livre aux sept sceaux, a devant lui saint Pierre qui baptise la foule. C'est la traduction symbolique de ce passage de l'Apocalypse : « Il y avait devant lui une mer de verre semblable à du cristal[4]. » Par la mer de verre, en effet, tous les interprètes de l'Apocalypse au moyen âge, et spécialement Anselme de Laon, qui est le plus fameux de tous, entendent le baptême. « La mer de verre qui ressemble au cristal, dit Anselme de Laon avec la subtilité d'un docteur du XII[e] siècle, est le baptême. Car, de même que le cristal est de l'eau durcie, de même le baptême transforme les hommes flottants et sans consistance en chrétiens résistants et solides[5]. » La première vision se rapporte donc à l'institution du baptême, ou, si l'on veut, de l'Église.

Plus haut, le vitrail nous montre Jésus assis dans sa gloire et entouré de douze personnages de l'Ancien Testament, parmi lesquels on reconnaît Moïse, et des douze apôtres du Nouveau. Les docteurs, en effet, interprétaient de cette façon la vision de l'Apocalypse où Dieu est montré assis sur son trône et entouré des vingt-quatre vieillards. Suivant eux, les vingt-quatre vieillards sont les

[1] Les apocalypses xylographiques du xv[e] siècle ont été dessinées, comme l'a montré M. Léopold Delisle, d'après les manuscrits de la première famille anglo-normande, dont le manuscrit franç. [illegible] est le plus notable représentant. Il a paru cependant à M. Léopold Delisle que le dessinateur du xv[e] siècle avait copié non pas le manuscrit [illegible] lui-même, mais une apocalypse pareille à celles qui sont conservées à la Bibliothèque Bodléienne, et qui appartiennent à la même famille.

[2] Sur l'Apocalypse d'Albert Dürer et son influence, voir *l'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. [illegible] et suiv.

[3] *Vitraux de Bourges*, pl. VIII et p. [illegible] et suiv.

[4] *Apocal.*, IV, 6.

[5] Anselme de Laon, *Enarrat. in Apoc.*, cap. IV. *Patrol.*, t. CLXII, col. [illegible]

douze apôtres accompagnés de douze héros de l'Ancienne Loi[1]. Pour ne rien laisser de mystérieux dans le texte de saint Jean, l'artiste est allé jusqu'à remplacer les quatre animaux symboliques par les quatre évangélistes. Ainsi, Jésus assis au milieu des prophètes, des apôtres et des évangélistes, c'est Jésus assis au milieu de son Église, toujours présent au milieu d'elle, comme il l'a annoncé[2].

Dans le troisième compartiment du vitrail, Jésus et l'agneau portent la croix triomphale. Saint Pierre parle à la foule, pendant que deux hommes boivent aux mamelles de l'Église, symbolisée par une reine couronnée. On reconnaît ici



Phot. Martin-Sabon

Fig. 170. — Les Cavaliers de l'Apocalypse et l'Enfer. Portail du Jugement dernier (Amiens).

encore l'interprétation que donnaient les docteurs des dernières visions de l'Apocalypse. Saint Pierre est l'Église militante : il appelle les fidèles aux noces de l'Église triomphante avec l'Agneau. L'Église, en effet, qui nourrit les hommes du lait des deux Testaments, entrera, quand les temps seront révolus, dans l'éternité glorieuse et s'unira à Dieu[3]. Sept étoiles et sept nuages, qui sont comme le chiffre de la durée (qui désormais va être abolie), dominent toute la composition.

Tel est ce grand ensemble théologique, l'œuvre la plus subtile et la plus profonde que l'Apocalypse ait inspirée à l'art du moyen âge, œuvre toute doctrinale, qui n'emprunte rien aux types traditionnels.

II

Malgré les exemples que nous venons de citer, on ne peut pas dire que l'Apocalypse ait été un livre très fécond. C'est qu'en effet, dès le XIVe siècle, les

[1] Anselme de Laon. *Id., ibid.*

[2] *Id., ibid.* — Anselme de Laon fait ici le calcul que nous avons déjà indiqué. 24, dit-il, est composé de deux fois 12. Or 12 est obtenu en multipliant 3, le chiffre de la Trinité, par 4, le chiffre de la Terre. Le nombre 12 et le nombre 24 symbolisent donc l'Église annonçant la vérité au monde.

[3] Anselme de Laon, cap. XIX

artistes préfèrent emprunter à saint Matthieu le tableau de la fin du monde[1]. Le texte de l'évangéliste est sans doute moins fulgurant, mais il est plus accessible à l'art. Chez saint Matthieu, Dieu n'est plus l'énorme pierre précieuse dont l'éclat ne peut se soutenir : il est le Fils de l'Homme ; il apparait sur son trône tel qu'il fut sur la terre; les peuples reconnaissent son visage.

Un chapitre de saint Paul, dans la première Épitre aux Corinthiens, sur la résurrection des morts[2], ajouta quelques traits à l'ensemble. L'Apocalypse fournit même un ou deux détails secondaires.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 171. — Cavalier de l'Apocalypse : la Mort (Notre-Dame de Paris).

Ces divers passages, interprétés par les théologiens et enrichis par l'imagination populaire, donnèrent naissance aux belles scènes du jugement dernier qui décorent presque toutes les cathédrales du XIII[e] siècle.

En France, dès le XII[e] siècle, les deux manières de représenter le jugement dernier (d'après l'Apocalypse et d'après saint Matthieu) coexistent. A Saint-Trophime d'Arles elles se combinent. Le tympan nous montre encore le roi traditionnel, cantonné des quatre animaux que décrit l'Apocalypse, mais déjà les bas-reliefs de la frise nous font assister à la séparation des bons et des méchants, conformément à l'Évangile de saint Matthieu. Il en est de même à Autun : le Dieu qui préside au jugement est le Dieu de l'Apocalypse, ce n'est pas encore le « Fils de l'Homme ».

C'est la grande école de sculpture du sud-ouest qui élabora dès le milieu du XII[e] siècle l'ordonnance nouvelle du jugement dernier. Elle apparait pour la première fois sur les vieux chapiteaux du cloître de la Daurade que conserve le musée de Toulouse[3]. On la retrouve, avec toute l'ampleur de la sculpture monumentale, au portail de Beaulieu dans la Corrèze, et bientôt après, enrichie de détails nouveaux, au portail de Conques dans l'Aveyron. A Conques, on voit groupées toutes les scènes dont la réunion composera désormais le jugement dernier : Jésus montrant ses plaies, anges portant les instruments de la Passion, pèsement des âmes, séparation des bons et des méchants, paradis.

[1] Saint Matthieu, XXIV et XXV.

[2] *I Corinth.*, XV, 52.

[3] J'ai étudié ces chapiteaux dans la *Revue archéologique*, 1892. Ce qui est propre à l'art méridional c'est le geste de Jésus-Christ montrant ses plaies et l'apparition de la croix portée par les anges.

enfer. Du Languedoc la nouvelle formule du jugement dernier semble avoir rayonné du côté du nord et du côté du midi. Au midi on la retrouve avec quelques variantes au portique de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle en 1183. Au nord, elle se voyait, dès 1180, à Notre-Dame de Corbeil[1]. Mais les artistes du nord enrichissent l'ordonnance méridionale : ils disposent symétriquement des deux côtés du Juge la Vierge et saint Jean. Vers 1200, le jugement dernier de Laon, surchargé et confus, demeure encore très archaïque (fig. 172).



Fig. 172. — Jugement dernier (Laon).
(Les têtes ont été refaites.)

Mais à Chartres la scène s'ordonne et devient d'une admirable clarté (fig. 173). A Paris, la formule définitive est enfin trouvée (fig. 174).

C'est ce jugement dernier si complexe et si riche de nos cathédrales du XIIIe siècle, que nous nous proposons d'étudier au moment même où il est parvenu au terme de son évolution. Une pareille étude, plusieurs fois tentée, n'a jamais donné de résultats satisfaisants, parce que les archéologues qui l'entreprirent furent trop étrangers à la littérature du moyen âge. En un semblable sujet, nulle interprétation personnelle n'est de mise. Ce n'est que dans les livres des théologiens du XIIe et du XIIIe siècle qu'il faut espérer trouver le sens de ces vastes compositions.

Le plus précieux de ces ouvrages est celui qu'écrivit Honorius d'Autun, au commencement du XIIe siècle, sous le titre d'*Elucidarium*[2]. Le troisième livre de cette sorte de catéchisme dialogué est consacré presque tout entier à la fin du monde et au jugement de Dieu. L'œuvre d'Honorius, composée dans un temps où la formule artistique du jugement dernier n'avait pas encore été trouvée[3], a pu fournir quelques traits aux peintres et aux sculpteurs. L'extrême célébrité du manuel d'Honorius, qui fut de bonne heure adopté par l'École, et

[1] Quelques fragments de ce jugement dernier de Corbeil subsistent.

[2] *Patrol.*, t. CLXXII, col. 1109 et suiv.

[3] L'*Elucidarium*, comme le prouve la préface, est une œuvre de jeunesse qui a dû être écrite aux environs de 1100.

qu'une traduction française mit à la portée des laïques[1], rend une pareille hypothèse assez vraisemblable. Un siècle après, Vincent de Beauvais résuma dans l'Épilogue de son *Miroir historique* tout ce que le moyen âge croyait savoir du second avènement de Jésus-Christ[2]. Contemporain des artistes qui

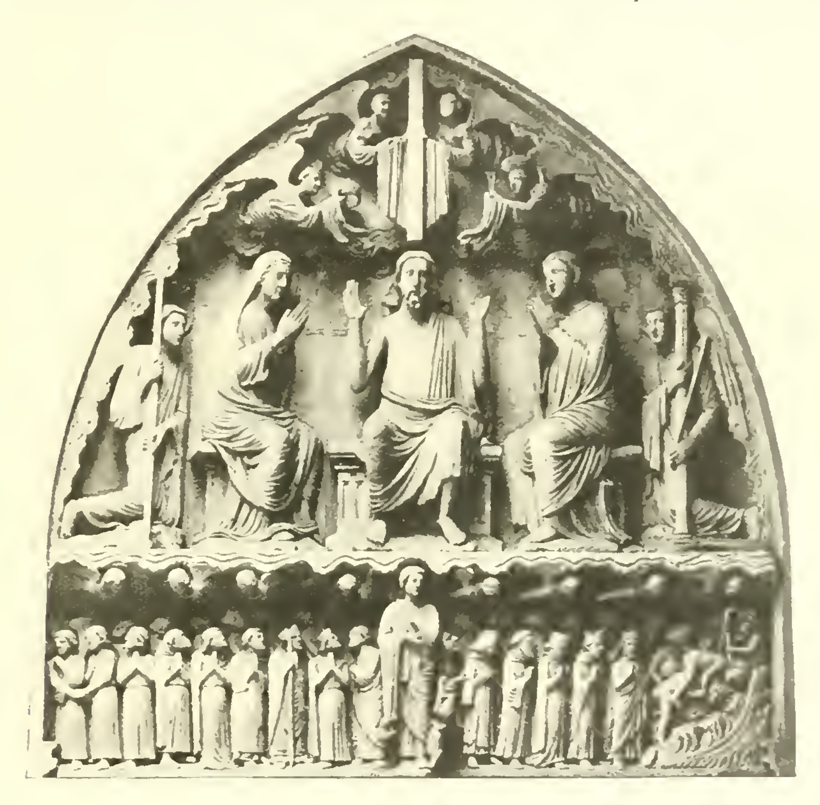


Fig. 175. — Jugement dernier (Chartres).

sculptèrent les tympans d'Amiens ou de Reims, il donne le meilleur commentaire de leur œuvre.

Saint Thomas d'Aquin traite le même sujet dans la *Somme* avec sa méthode accoutumée : les quelques détails concrets qui se détachent sur le fond serré de ses syllogismes sont parfaitement conformes à la doctrine reçue[3]. Enfin Jacques de Voragine, au premier chapitre de sa *Légende dorée*, nous donne la

[1] *Hist. littér. de France*, t. XII, p. 165 et suiv. L'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun fut traduit en français sous le titre de *Lucidaire* (Bibl. de l'Arsenal, ms. n° 3516, f° 144). Voir P. Meyer, *Notices et extraits de manuscrits*, t. XXXII, 2e partie, p. 72-81.

[2] *Spec. histor. Epilog. Tractatus de ultimis temporibus*. Le jugement dernier est également exposé dans le *Spec. morale*, lib. II, pars II.

[3] Saint Thomas, *Somme*. Supplément à la 3e partie (édit. d'Anvers, 1612, t. XII, p. 164 et suiv.).

preuve qu'à la fin du XIIIe siècle le sentiment de l'Église sur le jugement dernier n'avait pas varié[1].

Il y a donc pendant le moyen âge un véritable courant d'opinion sur toutes les circonstances qui doivent accompagner le second avènement de Jésus-Christ.

Avec de tels guides, nous ne risquons pas de nous tromper sur les intentions des artistes.

Le jugement dernier, tel que le XIIIe siècle l'entend, est un grand drame qui



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 174. — Jugement dernier (Notre-Dame de Paris).

se divise très exactement en cinq actes. Par une nécessité de son art, le sculpteur nous montre simultanément des événements successifs. A nous de distinguer et de suivre l'ordre des temps.

D'abord des signes précurseurs annoncent la fin du monde et forment le prélude du jugement. Les menaces de l'Apocalypse sont réalisées, et l'Antéchrist naît de la tribu de Dan à Babylone. Les théologiens s'étendent longuement sur les fléaux avant-coureurs du cataclysme final. Vincent de Beauvais énumère, d'après saint Jérôme, les quinze bouleversements cosmiques qui doivent signifier aux hommes que les temps sont révolus[2]. Les sculpteurs du XIIIe siècle sont plus sobres. A Paris et à Amiens (fig. 171 et 170), les cavaliers

[1] *Leg. aur.*, cap. I. *De adventu Domini.*

[2] *Spec. histor. Epil.* CXI, et *Leg. aurea*, cap I. Les quinze signes de la fin du monde (débordement des mers, tremblements de terre, etc.) n'ont reçu une forme plastique qu'au XVe siècle (gravures sur bois des livres d'Heures). Voir l'*Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 478.

de l'Apocalypse, placés dans les voussures du portail du jugement, rappellent seuls les jours de terreur qui doivent précéder l'avènement du Fils de l'Homme. Quelques-unes de ces figures sont dignes du sujet. A Paris, la Mort, les yeux bandés, courbée sur son cheval, et portant en croupe un cadavre, est une figure farouche qui annonce magnifiquement le cycle d'épouvante qui va s'ouvrir[1].

Soudain, à l'heure marquée, au milieu de la nuit, à l'instant même où jadis le Christ ressuscita, le Juge apparaîtra sur les nuées[2]. « Alors, dit l'évangéliste, le signe du Fils de l'Homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront, et elles verront le Fils de l'Homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire[3]. » Ce court passage de saint Matthieu, médité par toute la chrétienté, enrichi de commentaires, trouva au XIII[e] siècle sa forme parfaite.

Au sommet du tympan, où le jugement va se dérouler, Jésus-Christ, assis sur son trône, apparaît. Il n'a ni couronne, ni ceinture d'or, comme la figure de l'Apocalypse. Il a voulu se montrer aux hommes tel qu'il fut parmi eux et il s'est revêtu de son humanité. D'un geste admirable, il lève ses deux mains pour faire voir ses blessures, et sa tunique écartée sur sa poitrine laisse paraître la cicatrice de son flanc (fig. 173). On sent qu'il n'a pas encore ouvert la bouche pour parler au monde, et ce silence est terrible.

Que veut-il nous dire en nous faisant voir ses plaies ? — Écoutons les docteurs. « Il montre ses cicatrices, dit l'un d'eux, pour témoigner de la vérité de l'Évangile, et pour prouver qu'il a été vraiment crucifié pour nous[4]. » Mais ce n'est pas tout. « Ses plaies, dit un autre, prouvent sa miséricorde, car elles rappellent son sacrifice volontaire, elles justifient aussi sa colère, car elles nous font souvenir que tous les hommes n'ont pas voulu profiter de son sacrifice[5]. » Et saint Thomas d'Aquin ajoute : « Ses plaies prouvent sa force, car elles attestent qu'il a triomphé de la mort[6]. » Le geste de Jésus-Christ le désigne donc comme le rédempteur, comme le juge, comme le Dieu vivant.

[1] Ces statuettes de voussures ont été reproduites à Amiens, mais elles sont moins heureuses.

[2] *Elucidarium*, cap. XI et XII, col. 1164 et 1165. L'idée que les morts ressusciteront et triompheront de la mort à l'heure même où Jésus-Christ en a triomphé pour l'humanité tout entière, est un de ces parallélismes familiers au génie du moyen âge.

[3] Saint Matthieu, XXIV, 30.

[4] Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epil.*, CXII.

[5] *Leg. aur.*, cap. I.

[6] Saint Thomas, *Somme*, Supplément à la 3[e] partie. Quest. XC, art. II.

Aux côtés du Fils de l'Homme apparaissent des anges. Les uns portent la croix et la couronne d'épines, les autres la lance et les clous. Leurs mains, presque toujours couvertes d'un voile, touchent avec respect ces objets sacrés. Les « signes du Fils de l'Homme », dont parle l'évangéliste, ce sont, au témoignage de tous les Pères, les instruments de son supplice et spécialement sa

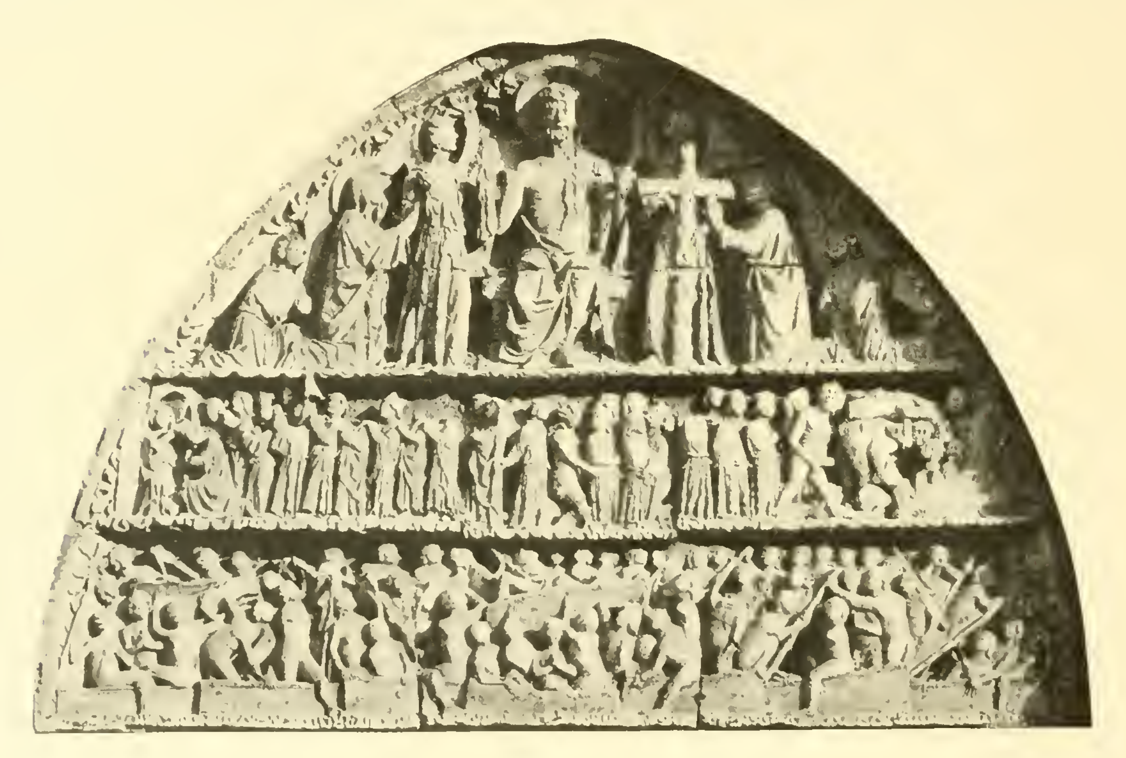


Fig. 175. — Jugement dernier (Poitiers).

croix. De même qu'au jour de l'entrée solennelle d'un empereur on porte devant lui son étendard, son sceptre et sa couronne, de même, au jour glorieux où le Fils de Dieu se montrera au monde pour la seconde fois, les anges porteront triomphalement la croix, la lance et la couronne d'épines[1]. Tant de lumière jaillira de ces instruments d'ignominie devenus des insignes de gloire, que le soleil et la lune en seront éclipsés. La croix projettera une lumière sept fois plus brillante que celle des astres[2]. C'est pourquoi on voit parfois, notamment

[1] La métaphore semble être de saint Jean Chrysostome. Elle est reprise par Honorius d'Autun, *Elucidarium*, cap. XII. Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epil.*, CXII, et *Leg. aurea*, cap. I.

[2] *Elucid.*, cap. XIII. *Leg. aurea*, cap. I. *Spec. hist. Epil.*, CXII.

à Bordeaux[1], au-dessus de Jésus, deux anges qui emportent le soleil et la lune, comme on éteint des lampes désormais inutiles (fig. 177).

Enfin, pour enrichir encore cette scène déjà si pleine de vie, les artistes imaginèrent d'introduire, à droite et à gauche du Juge, la Vierge et saint Jean en prière. L'Évangile n'indique rien de pareil, mais les théologiens pouvaient justifier la présence de ces deux nouveaux personnages. Honorius d'Autun remarque que la Vierge et saint Jean ont à peine connu la mort. Tous les deux ont été ravis à la terre par Jésus-Christ en personne. Ils sont donc comme les prémices de la résurrection[2].



Fig. 176. — Jugement dernier (Saint-Seurin de Bordeaux).

Mais je serais plus disposé à croire que les artistes, en introduisant la Vierge et saint Jean dans la scène du jugement, ont été guidés par un sentiment de piété toute populaire. La mère et le disciple bien-aimé qui s'étaient tenus près de la croix, au jour de douleur, ne méritaient-ils pas d'assister le triomphateur au jour de gloire? Mais quelle raison, en ce cas, de les représenter à genoux, les mains jointes, comme des suppliants? — Nous touchons ici aux sentiments les plus délicats de l'âme chrétienne. Les théologiens avaient affirmé qu'au jour suprême nulle prière ne pourrait fléchir le Juge; mais l'humble foule des fidèles ne le crut pas. Elle continua à espérer qu'en ce jour la Vierge et saint Jean seraient encore de puissants intercesseurs et sauveraient plus d'une âme par leurs prières. Les artistes s'inspirèrent d'une croyance qu'ils partageaient : ils opposèrent la grâce à la loi, et, au milieu du sévère appareil de la justice, firent briller une lueur d'espérance[3].

[1] Cathédrale, porte royale.

[2] *Elucid.*, cap. XII, col. 1164.

[3] En Allemagne, saint Jean-Baptiste remplace saint Jean l'Évangeliste aux côtés de Jésus-Christ. En France, le jugement dernier de Reims (portail du nord) nous montre aussi le précurseur à la place de l'apôtre. La pensée est différente. Saint Jean-Baptiste montre Jésus du doigt et dit aux hommes : « Le voilà, c'est lui que j'ai annoncé. »

La scène de l'apparition du Fils de l'Homme se trouve ainsi complète.

Après avoir tâtonné à Laon et à Chartres, les artistes trouvèrent à Notre-Dame de Paris le groupement le plus parfait de tous leurs personnages (fig. 174). Ils triomphèrent très habilement des difficultés que leur opposait l'arc en tiers-point du tympan. Au milieu, Jésus assis est plus grand que tout ce qui l'entoure ; à ses côtés deux anges debout tiennent les instruments de la Passion ; Jean et Marie agenouillés remplissent l'extrémité du champ [1]. Le groupement est parfait. La formule une fois trouvée se répandit dans toute la France [2], jusqu'à Poitiers (fig. 175), jusqu'à Bordeaux (fig. 176), et même jusqu'à Dax où elle se déforme un peu [3].

Dans cette ordonnance si harmonieuse, la Vierge et saint Jean à genoux sont séparés du Christ par les anges qui portent les instruments de la Passion. Le sculpteur d'Amiens les trouva trop éloignés : il lui sembla que leur prière serait plus efficace s'ils étaient plus près du Juge. Il les plaça donc des deux côtés du Christ les bras tendus vers lui : de la sorte, leur supplication semble irrésistible (fig. 179).

Cette innovation était émouvante, assurément, mais plastiquement elle n'était pas heureuse. L'artiste d'Amiens, pour la rendre acceptable, dut réduire la taille des anges placés maintenant derrière la Vierge et derrière saint Jean. De la sorte, toutes les têtes se trouvèrent presque sur la même ligne : le tympan avait un registre de plus, mais sa partie haute était mal remplie. Le problème nétait donc pas résolu. Il est clair que, pour garnir heureusement un triangle, les personnages doivent aller en diminuant de hauteur et il est de toute nécessité que les figures agenouillées en occupent les angles. L'exemple d'Amiens resta donc isolé.

Dès que Jésus s'est montré sur les nuées, la trompette retentit [4] et le troisième acte commence. A l'appel des anges, les morts soulèvent la pierre de leur

[1] A Poitiers (fig. 175), il y a encore derrière eux deux anges à genoux.

[2] Dans la région qui avoisine Paris, on la trouve dans toute sa perfection à l'église de Rampillon (Seine-et-Marne). A Saint-Sulpice de Favières (Seine-et-Oise) (fig. 178), l'ordonnance parisienne est respectée, mais le Christ au lieu d'être assis est debout, et (exception unique), au lieu de montrer ses plaies, il montre son sang dans le calice qu'il tient de la main gauche. L'idée de sacrifice et de rédemption est clairement exprimée ici, mais en dehors des traditions.

[3] A la cathédrale de Bordeaux, le groupe central est toujours conçu comme à Notre-Dame de Paris, mais le reste de la composition s'écarte du prototype (fig. 177).

[4] Saint Matthieu, XXIV, 31. « Mittet angelos suos cum tuba. » Et saint Paul, *I Corinth.*, XV, 52. « Canet enim tuba et mortui resurgent. »

tombeau et se préparent à comparaître devant leur Juge. Dans presque toutes nos cathédrales, une bande du tympan est consacrée à la résurrection. Les artistes, élèves dociles des théologiens, y ont exprimé plusieurs nuances délicates qui nous échapperaient tout à fait, si nous n'avions recours à nos guides ordinaires.

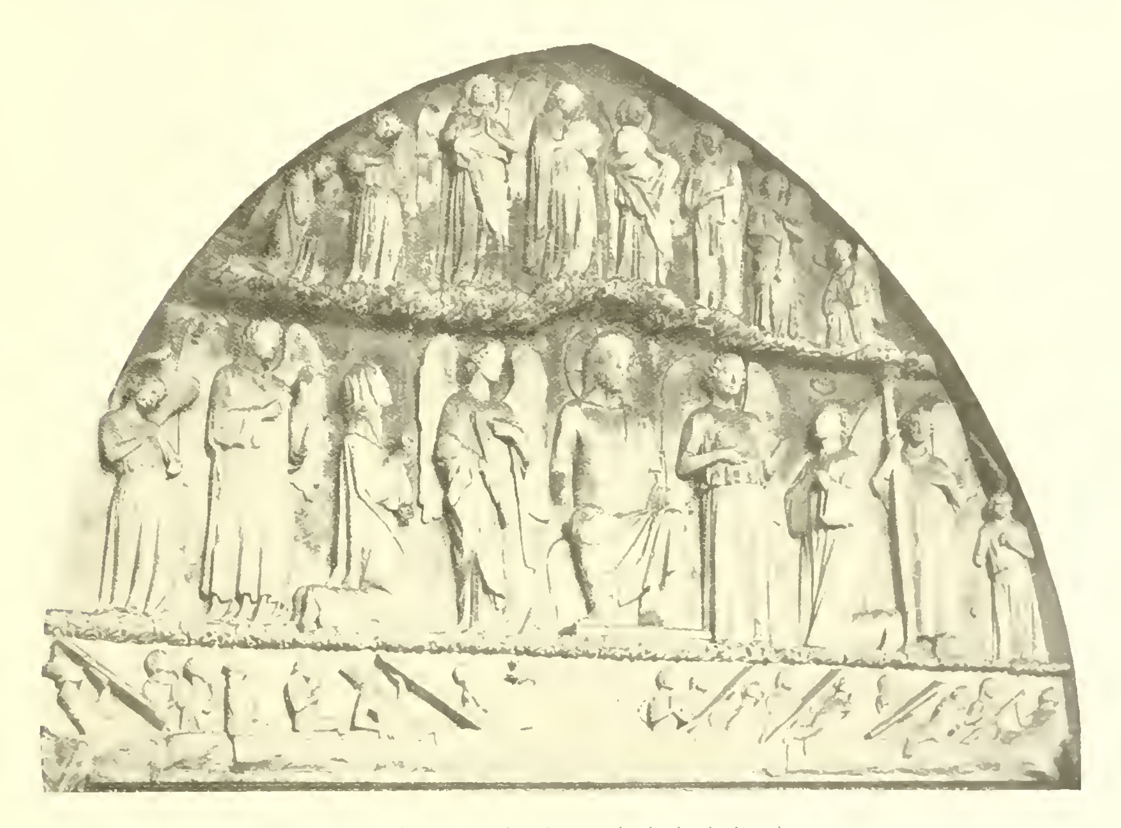


Fig. 177. — Jugement dernier (cathedrale de Bordeaux).

Pendant que les anges sonnent de leurs longs oliphants d'ivoire, les morts se dressent du fond de leur tombe, éblouis « par le grand jour de l'éternité ». Ils ont tous les yeux tournés vers la lumière, et quelques âmes pures, les mains jointes, se réveillent dans l'attitude de la priere[1]. La resurrection a lieu si vite (*in ictu oculi*[2]), qu'au premier son de la trompette la poussiere humaine a déjà repris sa forme. Aussi les artistes du XIIIe siecle n'eurent-ils pas l'idée de représenter les morts, comme le fit Luca Signorelli, à Orvieto, sous

[1] Notamment à Reims et à Bourges.

[2] C'est l'expression qu'emploient Honorius d'Autun et Vincent de Beauvais, [illegible]

l'aspect de squelettes décharnés, ou déjà à moitié recouverts de chair[1].

Ces morts ressuscités sont nus ou à peine voilés de leur linceul (fig. 180). Une couronne royale, une tiare papale, une mitre épiscopale apparaissent sur quelques têtes anxieuses, et rendent plus manifeste l'égalité des hommes devant le tribunal de Dieu. L'art du moyen âge n'aime pas le nu, et volontiers l'évite : mais il fallait, sur ce point, suivre l'enseignement de l'Église. L'homme doit sortir de



Phot. Martin Sabon.

Fig. 178. — Jugement dernier. Saint-Sulpice de Favières (Seine-et-Oise).

la terre comme Dieu l'en a tiré au commencement du monde. En ce jour, chaque être réalisera son type, et atteindra, chacun suivant sa loi, à la beauté parfaite[2]. Les sexes seront conservés, bien qu'ils soient devenus inutiles : ils serviront, toutefois, à manifester la toute-puissance de Dieu, et ils embelliront de leur diversité la cité éternelle[3]. Les hommes, d'ailleurs, n'auront pas, au moment de la résurrection, l'âge qu'ils avaient le jour de leur mort. S'il en était autrement, ils ne pourraient réaliser la beauté qui est la loi suprême de toute créature. Ils resteraient en deçà de leur type ou l'outrepasseraient. Ils renai-

[1] A Saint-Urbain de Troyes, cependant (jugement dernier de la fin du XIIIe siècle, moulage au Trocadéro), on aperçoit deux têtes de morts.

[2] *Elucid.*, cap. XI, et Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epil.*, cap. CXIII. Le jugement dernier de Notre-Dame de Paris nous montre les morts ressuscitant habillés. Mais toute cette partie du tympan a été refaite de nos jours. Néanmoins, quelques figures du tympan primitif (au musée de Cluny) sont habillées ; c'est une exception.

[3] Vincent de Beauv., *loc. cit.*

tront donc tous, qu'ils soient morts enfants ou vieillards, avec l'âge parfait de trente ans. L'humanité tout entière, en effet, doit ressembler à son divin exemplaire, à Jésus-Christ, qui triompha de la mort précisément à cet âge[1].

Cette curieuse doctrine fut prise à la lettre par nos artistes. Dans les jugements

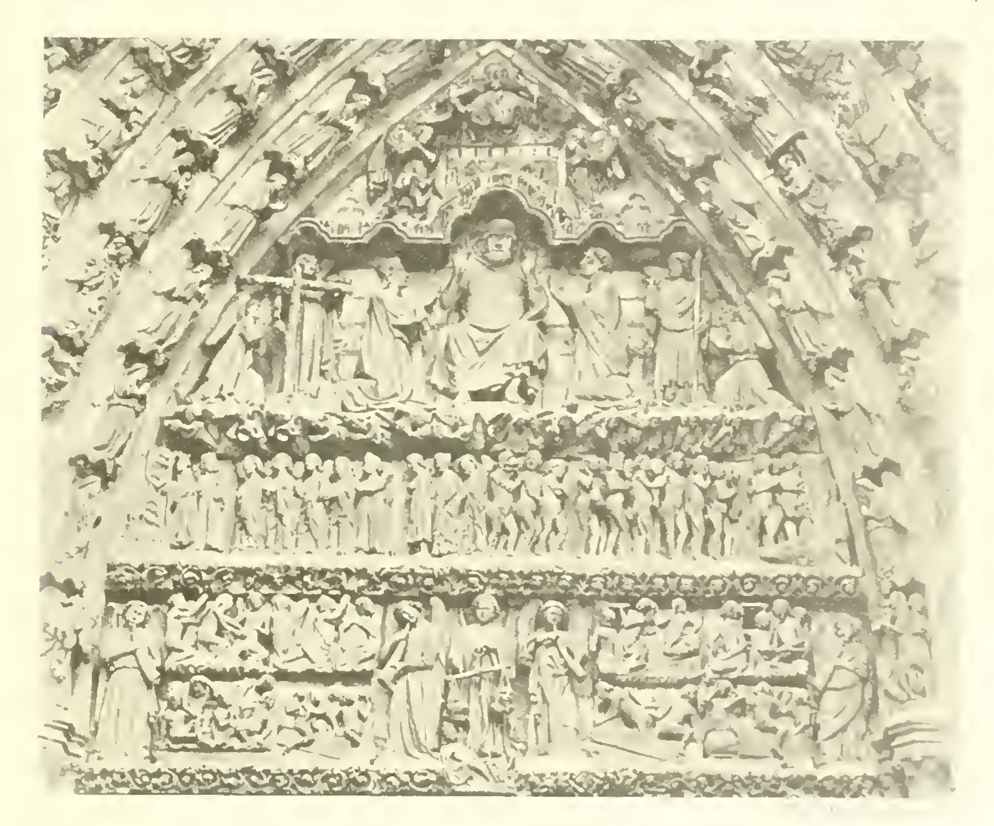


Fig. 179. — Jugement dernier. Amiens.

ments derniers du XIII[e] siècle, on ne voit ni un enfant ni un vieillard. Ce sont des corps jeunes et beaux, dans la plénitude de la vie, qui se lèvent de la tombe. A Bourges (le plus beau de nos jugements derniers sculptés), les morts sont nus[2], aucune draperie ne dissimule leur sexe, et l'artiste leur a donné, autant qu'il en était capable, la perfection de la jeunesse et de la

[1] *Id., loc. cit. Elucid.*, cap. XI, col. 1164. Honorius d'Autun [illegible] *Eccles.*, col. 1085 : « Resurgent autem mortui ea ætate et mensura qua Christus [illegible] XXX annorum, tam infans unius noctis quam aliquis nongentorum annorum. » [illegible] généralement que Jésus-Christ est ressuscité à trente-trois ans. Cependant plusieurs [illegible] l'avis de saint Augustin, qui avance que Jésus-Christ n'a vécu que trente ans ([illegible] XIII, 14. *Patrol.*, t. XLII); la raison qu'il en donne est que l'arche a trente coudées de haut.

[2] Sauf un évêque.

beauté. Le délicieux bas-relief de Rampillon (fig. 181) est conçu de la même manière.

Après la résurrection des morts, le jugement. C'est Jésus qui juge, mais il ne juge pas seul. Les apôtres sont ses assesseurs, car Jésus leur a dit de sa bouche : « Vous serez assis sur douze trônes et vous jugerez les douze tribus d'Israël[1]. » De là, l'habitude de présenter les douze apôtres, soit aux côtés du juge, soit sous ses pieds, comme à la cathédrale de Laon, au portail de Saint-Urbain de Troyes ou à la rose de Sainte-Radegonde de Poitiers[2], soit enfin debout dans les ébrasements du portail, comme à Paris, à Amiens, à Chartres, à Reims.

Mais l'acteur principal de la scène du jugement n'est ni Jésus ni le collège apostolique, c'est l'archange saint Michel. Il est debout, vêtu d'une longue robe à plis droits — car au XIIIe siècle il ne porte pas encore l'armure chevaleresque — et la balance est suspendue dans sa main. Près de lui, une âme attend en tremblant que son sort se décide : dans l'un des plateaux, en effet, ont été mises ses bonnes actions et dans l'autre ses péchés. Le diable est présent, car devant le tribunal suprême il remplit le rôle d'accusateur[3]. Le subtil avocat fait des prodiges de dialectique. Il ose jouer au plus fin avec Dieu. Convaincu que le noble archange, qui regarde droit devant lui d'un si loyal regard, ne soupçonnera pas sa ruse, il donne un coup de pouce à la balance[4]. La bassesse de cette friponnerie de marchand d'épices n'émeut pas saint Michel, qui ne daigne rien remarquer. Mais dans sa main la balance fait son devoir et penche du côté qu'il faut. Satan est vaincu, et l'archange caresse doucement la petite âme[5].

Où les artistes ont-ils trouvé l'idée d'une scène aussi profondément pathétique ? Aucun texte évangélique ne l'autorise : mais elle est née d'une métaphore aussi vieille que l'humanité. L'ancienne Égypte et l'Inde primitive avaient déjà imaginé que les vices et les vertus seraient, au jour du jugement des morts, suspendus dans les deux plateaux d'une balance[6]. Les Pères de l'Église emploient familièrement cette comparaison : « Les bonnes et les mau-

[1] Saint Matthieu, XIX, 28, et *Elucid.*, cap. XIII.

[2] Ce fut la manière la plus ancienne ; elle est usitée à l'époque romane. Sous le Dieu de l'Apocalypse entouré des quatre animaux, on voit les douze apôtres, à Saint-Trophime d'Arles, au portail vieux de Chartres. Ce qui prouve une fois de plus que la grande figure apocalyptique des églises romanes est bien celle du Dieu juge.

[3] *Leg. aur.*, cap. I.

[4] Nulle part cette scène, dans sa bonhomie populaire, n'a été mieux rendue qu'au portail de Conques.

[5] Dans le vieux jugement dernier d'Autun, les âmes cherchent un refuge sous la robe de saint Michel.

[6] Voir Maury, *la Psychostasie*, *Rev. arch.*, 1844, t. I, p. 235 et suiv.

vaises actions, dit saint Augustin, seront comme suspendues dans une balance... et si la multitude des mauvaises l'emporte, le coupable sera entraîné dans l'Enfer[1]. » Et saint Jean Chrysostome : « En ce jour, nos actions, nos paroles et nos pensées seront mises dans les deux plateaux, et, en penchant d'un côté, la balance entraînera l'irrévocable sentence[2]. »

Reprise maintes fois par les écrivains et les prédicateurs du moyen âge[3], la métaphore frappa l'imagination populaire : l'art la réalisa.



Phot. Mieusement.

Fig. 180. — Résurrection des Morts, Élus et Damnés. Portail des Libraires. Rouen.

Mais on remarque dans la scène de la pesée des âmes, telle que le XIII[e] siècle la conçut, des variantes qui montrent assez qu'une œuvre de ce genre n'est pas née d'un enseignement formel de l'Église. Beaucoup de liberté fut laissée à la fantaisie des artistes. A Chartres, par exemple, un des plateaux porte une petite figure aux mains jointes, qui symbolise les bonnes actions, l'autre une tête hideuse et des crapauds qui représentent les vices. Rien n'est plus clair. Au portail de la Couture, au Mans, les deux plateaux nous montrent deux fois la même petite figure aux mains jointes, comme si, du fond de nos péchés, une prière pouvait encore monter jusqu'à Dieu. A Amiens, l'Agneau de Dieu est

[1] Saint Augustin, *Sermo I in vig. Pentecost.* Molanus, dans son *Traité des saintes Images*, lib. II, cap. XXIII, veut que ce soit de ce passage de saint Augustin que dérivent toutes les représentations du moyen âge et de la Renaissance.

[2] Cité par Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epil.*, cap. CXVIII.

[3] Voir plusieurs exemples dans Maury, *op. cit.*

dans un plateau, une tête ignoble de réprouvé est dans l'autre[1]. L'artiste ici a voulu nous signifier que si nous étions sauvés, ce ne pouvait être que par les mérites de Jésus-Christ, et que ce que nous appelons nos vertus n'est que le don de sa grâce. A Bourges, une autre idée est exprimée. Dans l'un des plateaux de la balance est la lampe des Vierges sages, dans l'autre une figure hideuse aux oreilles démesurées. C'est nous laisser entendre que notre salut dépend de notre vigilance. L'artiste de Bourges est presque pélagien, tandis que celui d'Amiens est presque janséniste[2].

Il reste à justifier le rôle que joue saint Michel dans la scène du jugement



Fig. 181. — Résurrection des Morts. Abraham accueillant les âmes (Rampillon).

dernier. Pour tout le moyen âge, saint Michel fut l'introducteur des âmes dans l'autre vie, le saint psychopompe. Dès les premiers siècles du christianisme, l'Église, désireuse de détourner sur saint Michel le culte que les Gallo-Romains, encore païens, rendaient à Mercure, donna à l'archange presque toutes les attributions du dieu. Sur les ruines des anciens temples de Mercure, qui occupaient généralement les hauteurs, s'élevèrent des chapelles dédiées à saint Michel. Une colline de la Vendée porte encore aujourd'hui le nom significatif de Saint-Michel-Mont-Mercure[3]. Saint Michel, qui était déjà le messager du ciel, devint, comme Mercure, le conducteur des morts. Le rôle funèbre de saint Michel est attesté par d'anciens usages. Les chapelles de cimetières lui étaient dédiées et les confréries instituées pour ensevelir les morts le reconnaissaient

[1] L'agneau est ancien, mais la tête du réprouvé est une restauration.

[2] J'ai regardé avec beaucoup d'attention l'objet qui est dans l'un des plateaux de la balance de Bourges, et je crois que c'est une lampe pareille à celles que portent les Vierges sages. Si l'on voulait y voir un calice (ce qui me paraît difficile), ce serait alors la même idée que celle qui est exprimée à Amiens.

[3] Anthyme Saint Paul, *Histoire monumentale de la France*, p. 90. Le culte de saint Michel sur les hauteurs a été étudié par Crosnier, *Bullet. monument.*, t. XXVIII.

comme patron[1]. Son image était parfois gravée sur les pierres tombales, ou sculptée sur les tombeaux[2]. Enfin, dès le moyen âge, l'offertoire de la messe des morts disait expressément : « Signifer sanctus Michael repræsentet eas (animas) in lucem sanctam. » Saint Michel est donc l'ange de la mort, et c'est à ce titre qu'il préside au jugement des morts.

Quand le jugement est terminé, la scène suprême commence. Les brebis sont séparées d'avec les boucs[3], les bons d'avec les méchants. Ils s'en vont, les uns à droite, les autres à gauche du Juge, vers les récompenses ou les peines



Fig. 182. — Séparation des Bons et des Méchants (Laon).

éternelles. Les démons, d'abord, s'emparent des condamnés, les réunissent par une chaîne en une longue file et les entraînent vers la gueule béante de l'Enfer. On trouve à peine ici la trace d'un enseignement dogmatique. La laideur bestiale de Satan et de ses acolytes, leur gaieté cynique, les privautés qu'ils prennent avec plus d'une noble dame, le désespoir des damnés, tous ces traits relèvent de la fantaisie populaire. Les vices ne sont pas méthodiquement distingués. On ne discerne guère que l'avarice à la bourse qu'elle porte au cou, au milieu d'une foule de péchés anonymes[4]. C'est encore un sentiment bien popu-

[1] Voir Lebeuf, *Dissertat. sur les anciens cimetières*, et *Hist. du diocèse de Paris*, t. I, p. [illegible] (édit. Cocheris). Il signale une chapelle de Saint-Michel dans le cimetière des Innocents.

[2] Saint Michel est représenté portant l'âme du mort sur un tombeau du XIIIe siècle (musée archéologique Lorrain). Voir Léon Germain de Maidy dans le *Bullet. mensuel de la société d'archéol. lorr.*, [illegible] juin 1909.

[3] Saint Matthieu, XXV, 32, 33.

[4] Tympan de Saint-Yved de Braisne, au musée de Soissons ; portail de Laon (fig. 182) ; portail de Reims (fig. 183).

laire qui a poussé l'artiste à mettre des rois ou des évêques au nombre des damnés[1]. Le sculpteur s'est érigé en justicier à la manière de Dante.

Toutes ces inventions, nées dans la verve des artistes, ne doivent rien aux livres des théologiens. On trouve cependant, aux portail de Bourges, la trace d'un enseignement doctrinal. Les démons, en effet, sont représentés avec une tête humaine dessinée sur le ventre ou sur le bas-ventre. Qu'est-ce à dire? sinon que les damnés ont déplacé le siège de leur intelligence, et ont mis leur âme au service de leur plus bas appétits. Façon ingénieuse de faire comprendre que l'ange déchu est tombé au niveau de la bête.



Phot. Martin Sabon

Fig. 183. — Les Damnés (Reims).

La figure de l'Enfer, telle qu'elle fut représentée au moyen âge, procède également des commentaires de l'École. Presque tous les jugements derniers du XIII[e] siècle nous montrent une énorme gueule ouverte d'où s'échappent des flammes et où les damnés sont précipités. C'est d'une gueule pareille articulée et devenue mobile, que sortent les diables qui jouent un si grand rôle dans les Mystères de la fin du XV[e] siècle.

D'où vient qu'une semblable image se soit transmise avec tant de fidélité à travers tout le moyen âge? La raison véritable est qu'elle n'est pas née d'un caprice de l'imagination mais d'un texte. La gueule de l'Enfer est la gueule de Léviathan dont parle le livre de Job. On se souvient que Dieu lui-même s'adressant au patriarche, lui décrit le monstre qu'il a créé, et lui demande sévèrement : « Le prendras-tu à l'hameçon ? Qui pénétrera dans ses mâchoires ? Qui ouvrira les portes de sa gueule ? Autour de ses dents habite la terreur. Des flammes jail-

[1] Notamment à Reims, à Chartres et à Bourges (portail et vitrail du jugement dernier, dans le chœur).

lissent de sa bouche, des étincelles s'en échappent, une fumée sort de ses narines comme d'un vase qui bout... Il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière[1]. »

De bonne heure, les commentateurs du livre de Job (saint Grégoire le Grand est l'un des plus anciens) reconnurent dans Léviathan une figure de Satan et de ses œuvres. Certains passages, interprétés avec une subtilité surprenante, eurent au moyen âge la plus singulière fortune. Saint Grégoire le Grand, par exemple, admet que le verset où il est parlé de l'hameçon qui prendra le monstre se rapporte à la victoire de Jésus-Christ sur Satan[2]. Les plus fameux interprètes du livre de Job, Odon de Cluny[3], Brunon d'Asti[4], transmirent cette doctrine à Honorius d'Autun, qui, renchérissant sur eux tous, écrivit : « Léviathan, le monstre qui nage dans la mer du monde, c'est Satan. Dieu a lancé la ligne dans cette mer. La corde de la ligne, c'est la génération humaine du Christ; le fer de l'hameçon, c'est la divinité de Jésus-Christ; l'appât, c'est son humanité. Attiré par l'odeur de la chair, Léviathan veut le saisir, mais l'hameçon lui déchire la mâchoire[5]. » L'*Hortus deliciarum*, le fameux manuscrit d'Herrade de Landsberg, contenait une miniature où la pensée des commentateurs du livre de Job avait pris figure : les rois de Juda formaient la corde de la ligne, et Jésus, avec l'hameçon, déchirait la gueule du monstre (fig. 184).



Fig. 184. — La pêche de Léviathan.
Miniature de l'*Hortus deliciarum*.

[1] Job, XXXIX, 20, et XLI, 4, 5, 10, 11, 22.
[2] Job, XL, 20, et saint Grégoire, *Moral. in Job. Patrol.*, t. LXXVI, col. 680.
[3] Odon de Cluny, *Epitom. moral. in Job. Patrol.*, t. CXXXIII, col. 489.
[4] Brunon d'Asti, *In Job. Patrol.*, t. CLXIV, col. 685.
[5] Honorius d'Autun, *Spec. Eccl. Patrol.*, t. CLXXII, col. 937.

Il fut admis encore que le passage où il est parlé de « celui qui ouvrira les portes de la gueule du Léviathan » désignait la descente de Jésus-Christ aux Enfers et sa victoire sur Satan. « En brisant les portes de l'Enfer, dit Brunon d'Asti, Jésus-Christ brisa les portes derrière lesquelles Léviathan cachait son visage [1]. » De là est née la tradition artistique bien connue qui consiste à représenter, dans la scène de la descente aux Enfers, près des portes brisées que Jésus foule aux pieds, la gueule ouverte de Léviathan.

Enfin, les versets où il est dit que « les flammes jaillissent de sa bouche, qu'une fumée sort de ses narines comme d'un vase qui bout, et qu'il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière », passèrent pour une description exacte de l'Enfer. Les artistes du XIIIe siècle traduisirent en effet littéralement ces images, et ils poussèrent le scrupule jusqu'à représenter dans la gueule ouverte du monstre une chaudière en ébullition. Le tympan de Bourges (fig. 185) et une voussure de Notre-Dame de Paris nous en offrent un exemple.

Mais, cette exactitude à se conformer à un commentaire théologique ne se rencontre pas dans les scènes diverses où sont représentés les supplices des damnés. Les artistes n'acceptèrent pas la doctrine de saint Thomas et de la plupart des théologiens qui prennent les supplices de l'Enfer dans un sens symbolique. « Les vers qui dévorent les réprouvés, dit saint Thomas, doivent s'entendre au sens moral, et signifient les remords de la conscience [2]. » Les artistes restèrent fidèles à la lettre. A Bourges, des serpents et des crapauds dévorent les damnés, pendant que des démons les retournent dans la chaudière. Les sculpteurs du moyen âge, rejetant tout symbolisme, semblent s'inspirer des vers fameux sur les supplices éternels qui couraient dans l'École — vers atroces qui ressemblent à des intruments de torture :

Nix, nox, vox, lachrymæ, sulphur, sitis, æstus;
Malleus et stridor, spes perdita, vincula, vermes [3].

Pendant que l'épouvante règne à la gauche du Juge, la joie éclate à sa droite. L'artiste a choisi le moment où la sentence qui ouvre l'éternité bienheureuse aux élus vient d'être prononcée. Nous sommes sur le seuil du Paradis. Les élus portent de longues robes, ou même les habits de leur rang et de leur condi-

[1] Brunon d'Asti, col. 688.
[2] *Somme*, Supplém. à la 3e partie. Quæst. XCVII, art. II.
[3] Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epil.*, CXIX.

tion terrestres, contrairement à la doctrine d'Honorius d'Autun, qui s'efforce de démontrer que les justes ne seront revêtus que de leur innocence et de la splendeur de leur beauté[1]. Les artistes du moyen âge, soit pour se conformer à la parole de l'Apocalypse qui parle de « ceux qui ont revêtu des robes blanches[2] », soit plutôt pour rappeler, jusqu'au sein de la béatitude, les luttes de la terre, ont préféré donner aux bienheureux les costumes de leur ancien état. Des rois, des évêques, des abbés, mêlés à la foule des âmes saintes, marchent

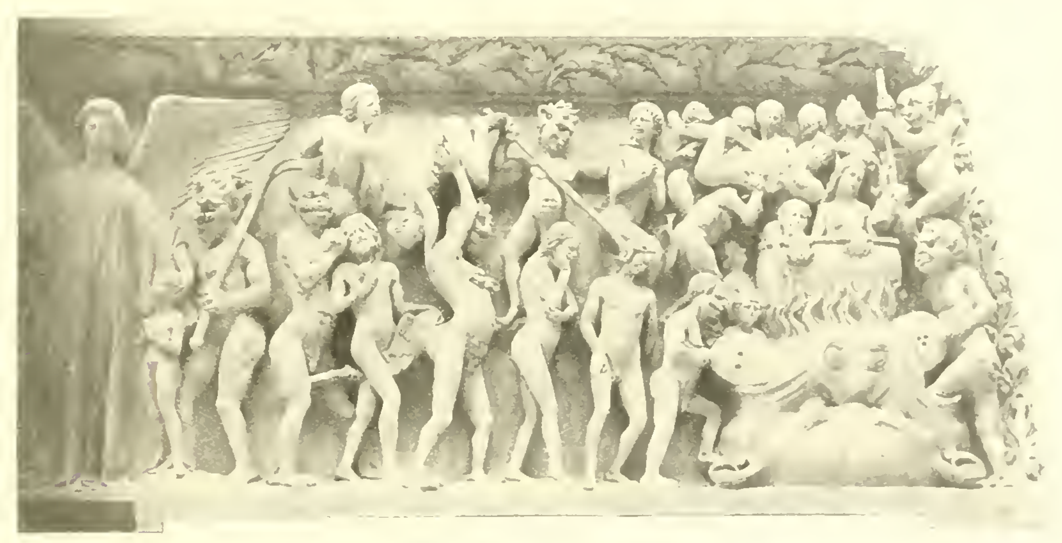


Fig. 185. — Jugement dernier. Les Damnés (Bourges).

vers le ciel. A Bourges, un roi s'avance une fleur à la main. Cette délicieuse figure exprime l'union de la royauté et de la sainteté. Le souvenir de saint Louis, mort depuis peu, a sans doute inspiré l'artiste. Ce n'est pas un portrait, c'est l'image idéale du roi chrétien, dont saint Louis fut le type achevé. A Bourges, il apparait svelte comme un chevalier, et « beau comme un ange », pour parler comme Fra Salimbene, le peintre charmant du saint roi[3]. Il est remarquable qu'à Bourges et au Mans (église de la Couture) un franciscain, ceint du cordon à triple nœud, marche, en même temps que le roi, à la tete des élus[4] (fig. 186). L'artiste de la fin du XIII[e] siecle eut sans aucun doute la pensée

[1] *Elucid.*, III, 15, col. 1169.

[2] *Apocal.*, VII, 13.

[3] Fra Salimbene faisant le portrait de saint Louis, le décrit ainsi : « gracilis, macilentus et angelica facie ».

[4] Le Franciscain se voit aussi a Amiens ; c'est lui qui entre le premier dans le paradis.

d'associer dans le même hommage les deux âmes les plus pures de son temps : saint François d'Assise et saint Louis. La royauté devenue sainte, et l'ordre récent des Franciscains, voie nouvelle ouverte au salut, furent glorifiés à Bourges, à Amiens et au Mans [1].

Les élus s'avancent donc vêtus du costume qu'ils portèrent en ce monde; mais des anges qui se tiennent à la porte du ciel s'apprêtent à les revêtir d'une magnificence royale. Ils tiennent des couronnes qu'ils placent sur la tête de ceux qui franchissent le seuil. Cet épisode ne fait défaut dans presque aucune



Fig. 186. — Jugement dernier. Les Élus (Bourges).

des représentations du jugement dernier [2]. A Notre-Dame de Paris, les saints ont déjà reçu leurs couronnes, et, avant même d'entrer dans le Paradis, ils ressemblent tous à des rois. A Amiens, les anges, des couronnes à la main, forment une frise gracieuse au-dessus de la tête des élus. Une tradition si bien établie ne peut s'expliquer que par un texte. On lit, en effet, dans l'Apocalypse : « Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie [3]. »

Au vestibule du Paradis, qu'une porte rappelle, parmi les anges souriants, une grave figure attire le regard : c'est saint Pierre, qui, les clefs à la main, reçoit les nouveaux venus [4]. Le peuple, à ce propos, imagina mille jolis contes,

[1] A Conques, au XIIe siècle, c'est Charlemagne, qui passait pour avoir été un des bienfaiteurs de l'abbaye, et les moines de Saint-Benoît, qui sont au premier rang des élus.

[2] On le voit à Reims, à Chartres, à Bourges, à Amiens, à Rouen (portail des Libraires).

[3] *Apocal.*, II, 10.

[4] Notamment à Amiens, à Bourges, au Mans (la Couture).

et transforma saint Pierre en portier du ciel. La pensée des artistes fut plus profonde. Saint Pierre n'est qu'un symbole : il figure le pouvoir de lier et de délier que Jésus donna à l'Église en la personne du premier des papes. En représentant saint Pierre à la porte du Paradis, les artistes ont voulu nous rappeler que, seule, l'Église catholique a, par ses sacrements, le pouvoir de nous faire entrer dans la vie éternelle[1]. A Bourges, le maître verrier qui a composé le vitrail du jugement dernier, enfermé dans un champ moins étroit que le sculpteur, a trouvé la place de développer plus longuement cette pensée maîtresse. Il a représenté dans le bas de la composition le sacrement de pénitence sous la figure d'un fidèle agenouillé devant un prêtre[2].

III

Cependant nous n'avons pas encore pénétré dans le Paradis : le sculpteur, s'il veut achever sa « divine comédie », doit nous introduire. Il l'a essayé, mais on ne peut pas dire qu'il y ait parfaitement réussi. Peut-être prit-il à la lettre la parole de saint Paul : « L'œil de l'homme n'a jamais vu, son oreille n'a jamais entendu, son cœur n'a jamais senti le bonheur que Dieu prépare à ses élus[3]. » L'art, d'avance, s'avoua vaincu.

Une figure archaïque et naïve perpétue, en plein XIII[e] siècle, l'image du Paradis tel que les premiers sculpteurs romains le conçurent. Le patriarche Abraham, assis sur son trône, porte dans son sein les âmes des justes[4]. Une semblable représentation, très conforme d'ailleurs à l'enseignement théologique[5], n'est qu'une sorte d'hiéroglyphe. A Reims, il est vrai, l'artiste a fait de merveilleux efforts pour rendre cette métamorphose expressive. Des anges, avec une délicatesse exquise, portent sur des nappes pures les âmes des bien-

[1] Sur les clefs de saint Pierre, voir Pierre Lombard, *Sentent.*, lib. IV., dist. XVIII. « Claves istæ non sunt corporales sed spirituales, scilicet discernendi scientia et potentia judicandi, id est ligandi et solvendi. » *Patrol.*, t. CXCII, col. 885.

[2] Vitraux de Bourges, pl. III.

[3] *I Corinth.*, II, 9.

[4] Exemples : Laon, Chartres, Notre-Dame de Paris, Reims, Bourges, bas-relief (fig. 186) et vitrail. Rampillon (fig. 181) ; Saint-Urbain de Troyes.

[5] Saint Thomas (*Somme*, 3[e] partie, Quæst. 57, art. 2) dit expressément que le sein d'Abraham est le lieu de repos des justes.

heureux vers le sein d'Abraham (fig. 187). Jamais on n'a mieux exprimé le respect de l'âme humaine et la foi dans l'immortalité; mais où sont les joies du Paradis? Où sont les divines prairies de Fra Angelico, et la ronde des élus au milieu des hautes fleurs, et la lumière du jour qui n'a pas de fin?

Esclaves d'une dure matière, prisonniers des lois inflexibles de leur art, les sculpteurs n'ont pas tenté d'exprimer l'infini, l'éternel. Seul, l'admirable artiste



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 187. — Les âmes portées par les anges dans le sein d'Abraham (Reims).

inconnu de Bourges fit un noble effort. Sans doute ses élus ne sont pas encore dans le ciel, mais les lignes de ces corps bienheureux sont si chastes, une telle joie rayonne sur ces visages, qu'un reflet du Paradis est sur son œuvre. Ailleurs, quelques détails seulement méritent d'être signalés. A Notre-Dame de Paris, deux époux se sont retrouvés et marchent la main dans la main, unis pour jamais. A Saint-Urbain de Troyes, des âmes émergent du milieu des feuillages, apparaissent parmi les « saintes fleurs du Paradis ».

Dante fait très bien comprendre l'impuissance de la sculpture à exprimer la béatitude éternelle. Son Paradis n'est que musique et lumière. Les âmes sont des lueurs qui chantent. La forme s'évanouit, dévorée par une lumière cent fois plus ardente que celle du soleil. Le Saint des Saints est une immense rose aux

pétales de feu, et, tout au fond, la Trinité se laisse entrevoir sous l'aspect mystérieux d'un triple cercle de flammes.

Seules, les couleurs limpides d'un Fra Angelico pourront donner à cette éblouissante vision quelque réalité. La couleur nous emporte presque aussi haut que la musique. Mais que fera le sculpteur avec son art à moitié païen, et ses lourdes figures qui semblent porter le poids de la faute originelle?

Cependant, la sculpture du moyen âge était trop idéaliste pour ne pas tenter d'exprimer l'inexprimable. Au moins une fois, au portail de Chartres, l'art essaya de rendre l'infinie béatitude des élus.

Pour comprendre ces figures, il faut avoir quelque idée de la doctrine des théologiens sur la vie éternelle.

Quand le monde aura été jugé, il sera renouvelé. Tout ce qu'il y a d'indiscipliné et d'indocile dans la nature : le chaud, le froid, les orages, tous les désordres nés du premier péché, disparaîtront. L'antique harmonie sera rétablie. Les éléments seront purifiés. L'eau, que Jésus a sanctifiée en plongeant son corps dans le Jourdain, deviendra plus éclatante que le cristal. La terre, que les martyrs ont arrosée de leur sang, se couvrira de fleurs immarcescibles[1]. Le corps des justes participera à la rénovation universelle et deviendra glorieux. L'âme elle-même s'enrichira de dons immortels. Il y aura sept dons du corps et sept dons de l'âme. Les dons du corps seront la beauté, l'agilité, la force, la liberté, la santé, la volupté, la longévité; et les dons de l'âme, la sagesse, l'amitié, la concorde, l'honneur, la puissance, la sécurité, la joie. Tout ce qui nous manqua si tristement en ce monde, nous l'aurons enfin. Le corps participera de la nature de l'âme : il sera agile, fort, et libre comme la pensée. L'âme ne sera qu'harmonie : elle se réconciliera avec le corps et avec elle-même.

Saint Anselme, au XI[e] siècle, donna la première classification des quatorze Béatitudes, telle que nous venons de l'indiquer[2]. Le système qu'il adopta fut reproduit fidèlement, ou avec de très légères retouches, par tous les grands théologiens du moyen âge, Honorius d'Autun[3], saint Bernard[4], saint Thomas

[1] *Elucid.*, III, cap. XV, col. 1168.

[2] Le *Liber de beatitudine cœlestis patriæ* semble être du moine Eadmer de Canterbury, et non de saint Anselme, mais il n'est que la reproduction d'un sermon de saint Anselme. Voir *Patrol.*, t. CLIX, col. 587, et t. CLVIII, col. 47.

[3] *Elucid.*, III, cap. XVIII, col. 1169, et *Spec. Eccles. In Pentecost.*, col. 961.

[4] Saint Bernard, *De villico iniquitatis*, *Patr.*, t. CLXXXIV, col. 1033.

d'Aquin[1], saint Bonaventure[2], Vincent de Beauvais[3]. La contemplation des joies promises remplit tous ces docteurs d'une sainte allégresse. Un grand souffle d'enthousiasme soulève Honorius d'Autun. Son *Elucidarium* devient un poème lyrique. Le maître parle, l'élève écoute dans l'extase : « *Le Maître :* Quelle ne serait pas ta joie, si tu étais aussi fort que Samson... — *L'Élève :* O gloire ! — *Le Maître :* Que dirais-tu si tu te voyais aussi libre qu'Auguste qui posséda le monde ? — *L'Élève :* O splendeur ! — *Le Maître :* Si tu étais aussi sage que Salomon qui connut tous les secrets de la nature ? — *L'Élève :* O sagesse ! — *Le Maître :* Si tu étais uni à l'humanité entière d'une amitié pareille à celle de David pour Jonathan ? — *L'Élève :* O béatitude ! — *Le Maître :* Si ta joie égalait celle du condamné à mort qui, du chevalet où il est étendu, est appelé soudain au trône ? — *L'Élève :* O majesté !...[4] »



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 188. — Les Béatitudes de l'Ame (Premier rang des voussures. Chartres).

Les quatorze dons sublimes de l'âme et du corps apparurent aux artistes du XIIIe siècle comme un chœur de quatorze belles vierges, et ils les représentèrent au porche nord de la cathédrale de Chartres[5] (fig. 188).

Les figures de Chartres, bien que neuf d'entre elles soient désignées par leurs noms, firent beaucoup travailler l'imagination des archéologues. Didron écrivit en 1847 un brillant article pour prouver qu'elles représentaient les vertus

[1] Saint Thomas, *Somme*, Supplém. 3e partie. Quaest. XCVI, art. 5.

[2] Saint Bonaventure, *De gloria Paradisi*.

[3] Ou du moins l'auteur du *Speculum morale*, quel qu'il soit. *Spec. morale.*, lib. II, pars IV.

[4] *Elucid.*, lib. III, cap. XVIII, col. 1169.

[5] Baie de gauche (porche) ; 1er cordon de voussures.

civiques[1]. Il ne pouvait assez admirer que les imagiers du XIIIe siècle aient osé élever une statue à la Liberté. Les naïfs vieux maîtres devenaient chez lui, comme ils ne sont que trop souvent chez Viollet-le-Duc, des précurseurs de la Révolution française.

Deux ans après, Mme Félicie d'Ayzac publia sur le même sujet une brochure pleine d'érudition et de bon sens[2]. Elle démontrait sans réplique que les quatorze statues de Chartres ne représentaient pas les vertus du citoyen, mais les quatorze béatitudes de l'âme au sein de l'éternité, conformément à la classification de saint Anselme. C'est ainsi que nos vieux imagiers se trouvèrent dépossédés du brevet de civisme que leur avait octroyé Didron.

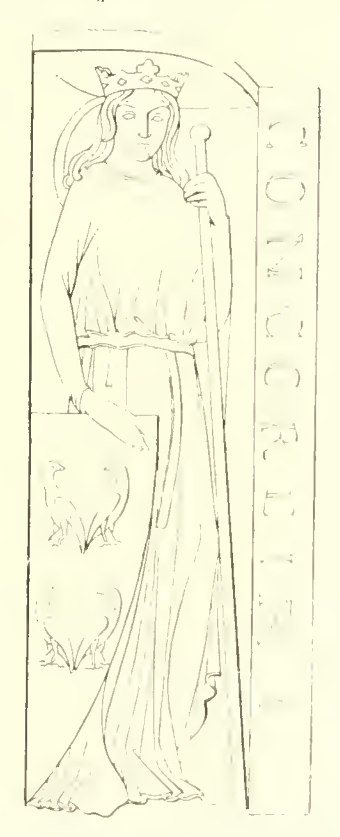


Fig. 189. — Une des Béatitudes de l'âme dans la Vie éternelle (Chartres).

A Chartres, sur quatorze statues, neuf sont nommées; ce sont : la Liberté, l'Honneur, l'Agilité, la Force, la Concorde, l'Amitié, la Majesté, la Santé, la Sécurité. Cinq ne sont accompagnées d'aucune inscription; mais Mme Félicie d'Ayzac, en interprétant très ingénieusement les attributs qui les distinguent, a reconnu en elles : la Beauté, la Joie, la Volupté, la Longévité, la Science.

Ces quatorze Béatitudes sont autant de reines couronnées et nimbées. Elles ont une noblesse et une naissance divines. Leurs cheveux flottent librement sur leurs épaules; leur ample robe tombe en plis calmes en dessinant les lignes pures de leur beau corps. D'une main elles tiennent un sceptre, de l'autre elles s'appuient avec légèreté sur un grand bouclier orné d'emblèmes. Elles ont chacune leur blason. La Liberté porte deux couronnes pour rappeler que les souverains sont les plus libres des hommes. L'Honneur a une double mitre sur son écu, parce que la mitre est en effet le symbole le plus haut de l'honneur. C'est de l'évêque portant la mitre sur sa tête que le Psalmiste a dit : « Seigneur, vous l'avez couronné d'honneur et de gloire ; vous l'avez

[1] *Annal. arch.*, 1847, t. I, p. 19.

[2] *Les statues du porche septentrional de Chartres*, par Mlle Félicie d'Ayzac. Paris, 1849.

établi en autorité au-dessus de tout ce qui est sorti de votre main [1]. » La Longévité a sur son bouclier l'aigle dont la vieillesse rajeunit aux feux du soleil, et la Science a pour emblème le griffon qui connait les trésors cachés. Quelques-uns des attributs des Béatitudes sont moins savants : l'Agilité porte trois flèches, la Force un lion, la Concorde (fig. 189) et l'Amitié des colombes, la Santé des poissons, la Sécurité un château fort et la Beauté des roses.

Toutes ces belles vierges sont l'image de nos âmes bienheureuses. Leur sérénité, leur beauté font oublier ce monde imparfait au chrétien qui les contemple, et lui ouvrent le ciel. Par elles, le Paradis devient visible ; et on ne peut pas dire des artistes qui créèrent ces nobles figures qu'ils se sont laissé vaincre par la grandeur du sujet et qu'ils furent impuissants à exprimer la béatitude éternelle.

On a maintenant une idée de la richesse d'invention que déployèrent les artistes du moyen âge dans l'agencement de la scène du jugement dernier. Et nous avons même négligé plus d'un détail. Nous n'avons pas parlé, par exemple, des légions d'anges et de saints qui, du haut des voussures, contemplent l'œuvre de la justice divine. A Notre-Dame de Paris, de charmants anges regardent, appuyés sur la voussure comme à un balcon du ciel. Nous n'avons rien dit non plus des figures symboliques qui accompagnent souvent le motif principal. Les plus fréquemment représentées sont celles des Vierges sages et des Vierges folles. Les unes se tiennent à la droite du juge et portent avec fierté leur lampe pleine d'huile, les autres sont ran-

Fig. 190. — Les Vierges folles. L'arbre et la cognée (Longpont).

[1] C'est Innocent III lui-même qui applique ce passage de l'Écriture à l'évêque portant la mitre : *De sacro altaris mysterio*, I, 44. *Patrol.*, t. CCXVII, col. 790.

gées à sa gauche et laissent pendre tristement leur lampe vide (fig. 190). Image très claire des élus et des réprouvés. Les unes marchent vers une porte ouverte, les autres vers une porte fermée [1].

Quelquefois aussi, comme à Amiens, un arbre chargé de fruits se montre à la droite du juge, et un arbre sec, entamé par la cognée, se voit à gauche. Le sens n'en saurait être douteux : l'allusion aux peines et aux récompenses est évidente. Mais peut-être ne comprendrions-nous pas toute la pensée des artistes, si Vincent de Beauvais ne nous l'expliquait. « Les réprouvés, nous dit-il, subiront une double peine, la séparation du royaume et le feu. C'est là, ajoute-t-il, la hache et le feu dont il est parlé dans l'Évangile, où il est dit : « Tout arbre qui ne portera pas un bon fruit sera coupé et jeté au feu [2]. » La hache symbolise, comme on le voit, la séparation des damnés qui seront en ce jour retranchés de l'Église triomphante.

On remarquera que dans toutes les représentations du jugement dernier, il n'y a nulle trace du Purgatoire. Rien n'est plus logique. Le Purgatoire, en effet, participe de la durée, il est soumis à la loi du temps. Or, après le jugement dernier, le monde ne peut plus être conçu que sous l'aspect de l'éternité. Il n'y a donc place que pour le Paradis et l'Enfer, parce que seuls le Paradis et l'Enfer sont éternels.

Ainsi s'achève l'histoire du monde. L'artiste, comme Vincent de Beauvais, l'a déroulée tout entière devant nous avec magnificence. Il nous a servi de guide à travers la durée, il nous a conduits depuis l'éveil du premier homme sous la main du Créateur jusqu'à son éternel repos dans le sein de Dieu.

[1] Les exemples sont très nombreux : voussures de Laon, Amiens, Notre-Dame de Paris, Bourges (autour de la rose qui est au-dessus du tympan), Reims, etc. Nous avons expliqué ailleurs assez longuement (p. 235) le symbolisme de cette parabole pour que nous n'ayons pas à y revenir ici.

[2] Vincent de Beauvais, *Spec. hist. Epil.*, cap. CXVIII. Les deux arbres (ainsi que les Vierges folles) se voient aussi au portail de Longpont (fig. 190).

CONCLUSION

I. Physionomie de chacune de nos grandes cathédrales. — II. L'ordonnance des sujets a été réglée par le clergé. Les artistes sont les interprètes dociles de la pensée de l'Église. Erreur de Viollet-le-Duc. Les artistes laïques ne sont pas des révoltés. — III. La cathédrale œuvre de foi et d'amour.

I

Victor Hugo, dans un des chapitres de *Notre-Dame de Paris* où la lumière se mêle à tant d'ombre, disait : « Au moyen âge, le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. » Nous avons démontré laborieusement ce que le poète avait senti avec l'intuition du génie.

Victor Hugo a dit vrai : la cathédrale est un livre. C'est à Chartres que ce caractère encyclopédique de l'art du moyen âge est le mieux marqué ; chacun des *Miroirs* y a trouvé sa place. La cathédrale de Chartres est la pensée même du moyen âge devenue visible : il n'y manque rien d'essentiel. Ses dix mille personnages peints ou sculptés font un ensemble unique en Europe.

Plusieurs autres de nos grandes cathédrales étaient peut-être aussi complètes que celle de Chartres, mais le temps les a moins respectées. Nulle part, cependant, n'apparaît un effort aussi suivi pour embrasser tout l'univers. Tel chapitre seulement est développé à Amiens, tel autre à Bourges. Cette diversité n'est pas sans charme. Chacune de nos cathédrales — soit que les hommes l'aient réellement voulu ainsi, soit que le temps, en anéantissant les œuvres voisines, ait rompu l'équilibre — semble destinée à mettre plus particulièrement en relief une vérité, une doctrine.

Amiens est, en ce sens, une cathédrale messianique, prophétique. Les prophètes de la façade, jetés en avant des contreforts comme des sentinelles, observent l'avenir. Tout, dans cette œuvre grave, parle de l'avènement prochain d'un Sauveur.

Notre-Dame de Paris est l'église de la Vierge. Quatre portails sur six lui sont consacrés. Elle occupe le milieu de deux des grandes roses peintes : dans l'une, les saints de l'Ancien Testament, dans l'autre, le rythme des travaux, des mois, les figures des Vertus s'ordonnent par rapport à elle. Elle est le centre des choses. Nulle part elle ne fut plus aimée. Le XIIe siècle (porte Sainte-Anne), le XIIIe (porte de la Vierge), le XIVe (bas-reliefs du nord) la célébrèrent tour à tour sans se lasser.

La cathédrale de Laon est érudite. Elle semble mettre au premier rang la science. Les Arts libéraux, accompagnés de la Philosophie, sont sculptés à la façade et peints sur une des roses. Elle aime à présenter l'écriture sous sa forme la plus mystérieuse. Elle cache les vérités du Nouveau Testament sous les symboles de l'Ancien. On sent que des docteurs fameux ont vécu à son ombre. Elle a, elle-même, la figure sévère d'un docteur.

Reims est la cathédrale nationale. Les autres sont catholiques, c'est-à-dire universelles, elle seule est française. Le baptême de Clovis emplit le haut du pignon. Les rois de France sont peints sur les vitraux de la nef. Sa façade est si riche qu'il est inutile de la décorer les jours de sacre. Des tentures de pierre sont sculptées au portail, de sorte qu'elle est toujours prête à recevoir les rois.

Bourges célèbre les vertus des saints. Ses vitraux illustrent la *Légende dorée*. La vie et la mort des apôtres, des confesseurs et des martyrs forment une couronne éblouissante autour de l'autel.

Le portail de Lyon raconte les merveilles de la création. Sens laisse entrevoir l'immensité du monde et la variété de l'œuvre de Dieu. Rouen ressemble à un riche livre d'Heures, où Dieu, la Vierge et les saints occupent le milieu des pages, pendant que la fantaisie se joue dans les marges.

N'exagérons rien toutefois. Dans chaque cathédrale, on devine le désir de donner un enseignement encyclopédique. Dans chacune, sans doute, un chapitre du *Miroir* semble développé de préférence, mais il est rare que les autres ne soient pas au moins indiqués.

Par les statues et les vitraux de l'église, le clergé du moyen âge essaya d'enseigner aux fidèles le plus grand nombre possible de vérités. Il sentait fort bien

la puissance de l'art sur des âmes encore enfantines et obscures. Pour le peuple immense des illettrés, pour la foule qui n'avait ni psautier ni missel, et qui ne retenait du christianisme que ce qu'elle en voyait, il fallait matérialiser l'idée, la revêtir d'une forme sensible. Au XIIe, au XIIIe siècle, la doctrine s'incarna à la fois dans les personnages des drames liturgiques et dans les statues des portails. La pensée chrétienne, avec une puissance merveilleuse, se créa des organes. Là encore, Victor Hugo a vu juste. La cathédrale est un livre de pierre pour les ignorants, que le livre imprimé a peu à peu rendu inutile. « Le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence. »

A la fin du XVIe siècle, le christianisme perd sa force plastique, devient intérieur.

II

Nul doute que l'ordonnance de ces grandes pages théologiques, morales, scientifiques n'ait été réglée par le clergé. Les artistes ne furent que les interprètes de la pensée de l'Église. Dès 787, les Pères du second Concile de Nicée s'expriment en ces termes : « La composition des images religieuses n'est pas laissée à l'initiative des artistes : elle relève des principes posés par l'Église catholique, et de la tradition religieuse. » Et plus loin : « L'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux Pères[1]. »

C'est bien, en Orient comme en Occident, au XIIIe comme au VIIIe siècle, la doctrine de l'Église. L'étude des œuvres d'art, d'un sens souvent si profond, que nous avons passées en revue dans les précédents chapitres ne laisse aucun doute à cet égard. Quelle apparence que des peintres ou des sculpteurs aient imaginé des œuvres aussi savantes ? Je veux bien que les artistes du moyen âge aient eu quelque culture littéraire : Villard de Honnecourt savait le latin[2]. Mais de là à composer des vitraux théologiques comme celui de la Passion à Bourges ou à Chartres, il y a loin. Des verrières, comme celle du bon Samaritain (à Bourges et à Sens), où chaque épisode est accompagné de son interprétation symbolique, supposent la plus solide instruction doctrinale. Des ensembles

[1] Labbe, *Concil.*, t. VIII, col. 831 (Syn. Nicæna, II).

[2] Il écrit sur une page de son album : « Illud bresbiterium (presbyterium) invenerunt Ulardus de Honecourt et Petrus de Corbia inter se disputando. »

comme le portail septentrional de Chartres (portail central), où chacune des grandes statues christophores personnifie une époque de l'histoire du monde, et symbolise l'attente des nations, n'ont pu être conçus que par des clercs. Ce sont des clercs qui ont ordonné, d'après le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun, le portail gauche (façade occidentale) de la cathédrale de Laon, où les héros de l'Ancien Testament nous sont présentés comme des figures de la Vierge. Ce sont des clercs encore qui ont composé le vitrail de Lyon, où chaque événement de la vie du Sauveur est mis en parallèle avec un animal du *Bestiaire*, conformément à la doctrine du même Honorius d'Autun.

Partout on retrouve la main des hommes de l'École, des docteurs. D'humbles artistes, qui ne se distinguaient guère alors des artisans [1], auraient-ils eu l'idée d'aller emprunter à Boèce l'image de la Philosophie, et de graver des lettres grecques sur la bordure de sa robe, ou d'aller chercher dans l'obscur Martianus Capella une description des sept Arts ? Même dans les œuvres populaires, légendaires, où l'on pourrait croire que l'artiste a reproduit spontanément ce qu'il savait par cœur, on retrouve la direction de l'Église. N'avons-nous pas montré que les vitraux du Mans, où sont racontés quelques-uns des plus fameux miracles de la Vierge, n'étaient que la traduction d'un passage du *Lectionnaire ?*

Dans toutes les œuvres que nous avons étudiées, nous avons reconnu des esprits familiers avec l'ensemble des sciences ecclésiastiques. Il ne faut pas oublier que chaque cathédrale était une école. Dans les chapitres se rencontraient les hommes les plus instruits du moyen âge, les maîtres les plus éminents. Les évêques étaient souvent d'anciens professeurs et des docteurs émérites. On ne peut douter qu'ils n'aient surveillé la décoration de leurs cathédrales, et qu'ils n'en aient tracé eux-mêmes le programme. Ils durent, dans bien des cas, remettre aux artistes de véritables « livrets ».

Le seul document de ce genre que nous ait transmis le moyen âge est le livre que Suger a consacré à l'église de Saint-Denis. Les pages où il décrit les vitraux de la basilique sont capitales. On y voit que l'abbé avait choisi les

[1] Sur la condition des artistes au moyen âge quelques documents précieux ont été mis en lumière par Quicherat (*Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. II). Les artistes qui sculptent le jubé de la cathédrale de Troyes en 1382 sont traités comme de simples ouvriers. Ils travaillent du soleil levant au soleil couchant, « jusqu'à l'heure qu'ils pussent avoir soupe ». Un des maîtres de l'œuvre, Henri de Bruxelles, se marie en 1384 avec une jeune fille de Troyes. La cérémonie lui fait perdre un jour : les chanoines le lui retranchent sur son salaire (p. 208 et suiv.).

sujets, qu'il les avait savamment ordonnés, et qu'il avait voulu composer lui-même les inscriptions qui rendent ces œuvres symboliques un peu moins obscures. — Nous aurions beaucoup de pages aussi probantes, si les évêques du XIIIe siècle avaient pris la peine de nous raconter l'histoire de la construction et de la décoration de leurs églises. Malheureusement, aucun autre document de ce genre ne nous est parvenu. Il faut descendre jusqu'au XVe siècle pour en rencontrer quelques-uns. En 1425, l'église de la Madeleine, à Troyes, fit faire une suite de tapisseries représentant l'histoire de sa sainte patronne. On se garda bien de laisser l'ordonnance des sujets à la fantaisie de l'artiste. « Frère Didier, jacobin, ayant extrait et donné par écrit l'histoire de sainte Madeleine, Jacquet, le peintre, en fit un petit patron sur papier. Puis Poinsète, la couturière, et sa chambrière assemblèrent de grands draps de lit pour servir à exécuter les patrons qui furent peints par Jacques le peintre et Symon l'enlumineur. » Le frère jacobin revint à plusieurs reprises au cours du travail pour s'assurer que le peintre restait fidèle à son livret. Il donnait des conseils, en « buvant le vin » avec les artistes[1].

Nous n'avons pas le mémoire du frère Didier, mais nous avons celui qu'un anonyme écrivit quelques années après dans une circonstance semblable. L'église Saint-Urbain de Troyes désirait avoir une suite de tapisseries retraçant à la fois l'histoire du pape Urbain et celle de saint Valérien et de son épouse, sainte Cécile. Un clerc (son érudition le prouve) écrivit, en puisant à diverses sources[2], un canevas d'une telle précision qu'il ne laissait rien à faire à l'imagination de l'artiste. Voici un passage de ce curieux manuscrit :

« Sera faict et pourtraict ung lieu et tabernacle comme à manière d'une belle chambre, dedans laquelle sera la dicte saincte Cécile humblement prosternée à deux genoux et les mains joinctes, faisant manière de prier Dieu. Et auprès d'elle sera le dict Valérian faisant grande admiration et regardant un ange, lequel estant dessus leurs chefs tiendra deux coronnes faictes et pourtraictes de lys et de roses, desquelles il fera manière de asseoir et poser l'une sur le chef de saincte Cécile et l'aultre sur le chef du dict Valérian, son époux ; et de la bouche d'icelluy ange sortira un grand rosleau, auquel sera escript, si pos-

[1] Ph. Guignard, *Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain de Troyes*, Troyes, 1851, in-8, p. IX.

[2] Voir Ph. Guignard, *op. cit.* L'anonyme se sert surtout du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et des *Chroniques* de saint Antonin, mais il connaît encore d'autres écrivains.

sible est, ou partye : Istas coronas mundo corde et corpore custodite, quia de paradiso Dei ad vos eas attuli, nec unquam marcescent, nec odorem amittent[1]. »

On peut conjecturer que l'usage de pareils livrets remonte jusqu'au commencement du moyen âge. Du XII[e] siècle jusqu'à la Renaissance, l'Église ne s'est jamais relâchée de la surveillance qu'elle croyait devoir exercer sur les œuvres d'art.

D'un autre côté, nous avons vu que les artistes eux-mêmes avaient leurs traditions. Dans les représentations de l'Évangile on ne pouvait se départir de certaines règles immuables. L'Enfant, dans la scène de la Nativité, devait être couché sur un autel. Les trois Mages devaient représenter par leur extérieur les trois âges de la vie : jeunesse, maturité, vieillesse. Jésus sur la croix devait avoir sa mère à sa droite et saint Jean à sa gauche. Le centurion lui perçait le côté droit. Dans la scène de la Résurrection, le Sauveur devait sortir, la croix triomphale à la main, du tombeau grand ouvert. Il est inutile de multiplier ces particularités que nous avons étudiées en leur lieu. Ces traditions, nous l'avons dit, étaient probablement codifiées : un manuel écrit, ou tout au moins des modèles dessinés, les transmettaient d'atelier en atelier, de génération en génération. Or, ces traditions elles-mêmes sortaient de l'Église; ces formules d'art avaient été élaborées en Orient et en Occident par les moines artistes et théologiens du IX[e], du X[e], du XI[e] siècle. Les manuscrits à miniatures permettent, sinon de remonter jusqu'à leur origine, au moins de suivre leurs progrès. Ainsi nous trouvons partout la pensée chrétienne et le dogme.

Il faut donc renoncer à faire de nos vieux artistes du moyen âge des esprits indépendants, inquiets, toujours prêts à secouer le joug de l'Église. Victor Hugo exprima le premier, dans *Notre-Dame de Paris*, cette idée si parfaitement fausse : « Le livre architectural, dit-il, n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome : il est à l'imagination, à la poésie, au peuple... Il existe à cette époque, pour la pensée écrite en pierre, un privilège tout à fait comparable à notre liberté de la presse : c'est la liberté de l'architecture. Cette liberté va très loin. Quelquefois un portail, une façade, une église tout entière présentent un sens symbolique absolument étranger au culte, ou même hostile à l'Église... Sous prétexte de bâtir des églises, l'art se développait dans des proportions magnifiques. »

[1] Ce latin est emprunté à Vincent de Beauvais.

En 1832, quand Victor Hugo écrivait ces lignes, on n'avait encore que des notions confuses sur l'iconographie du moyen âge; mais, trente ans après, Viollet-le-Duc était moins excusable de soutenir le même paradoxe. Dans l'article de son *Dictionnaire* qu'il a consacré à la sculpture, il reprend l'idée du poète. « L'art dans la société des villes, dit-il, devient au milieu d'un état politique très imparfait — qu'on nous passe l'expression — *une sorte de liberté de la presse*[1], un exutoire pour les intelligences toujours prêtes à réagir contre les abus de l'état féodal. La société civile vit dans l'art un registre ouvert, où elle pouvait jeter hardiment ses pensées sous le manteau de la religion : que cela fût réfléchi, nous ne le prétendons pas, mais c'était un instinct..... Si l'on examine avec une attention profonde cette sculpture laïque du XIIIe siècle, si on l'étudie dans ses moindres détails, on y découvre bien autre chose que ce qu'on appelle le sentiment religieux. Ce qu'on y voit, c'est avant tout un sentiment démocratique prononcé dans la manière de traiter les programmes donnés (?), une haine de l'oppression qui se fait jour partout, et, ce qui est plus noble, et ce qui en fait un art digne de ce nom, le dégagement de l'intelligence des langes théocratiques et féodaux. Considérez ces têtes de personnages qui garnissent les portails de Notre-Dame. Qu'y trouvez-vous? L'empreinte de l'intelligence, de la prudence morale sous toutes ses formes. Celle-ci est pensive et sévère; cette autre laisse percer une pointe d'ironie entre ses lèvres serrées. Là sont ces prophetes du linteau de la Vierge, dont la physionomie méditative finit par vous embarrasser comme un problème. Plusieurs, animés d'une foi sans mélange, ont les traits d'illuminés : mais combien plus expriment un doute, posent une question et la méditent[2]. »

Nous croyons avoir le droit, après la longue étude qui précède, de nous inscrire en faux contre une semblable théorie, que Viollet-le-Duc n'appuie d'ailleurs d'aucun fait.

Non, les artistes du moyen âge ne furent ni des révoltés, ni des « penseurs », ni des précurseurs de la Révolution[3]. Il est devenu inutile aujourd'hui de les présenter sous ce jour pour intéresser le public à leur œuvre. Il suffit de les

[1] On voit que Viollet-le-Duc se souvient de Victor Hugo.

[2] *Dict. raisonné de l'architect.*, t. VIII, p. 144 et suiv., 1866.

[3] Sur les associations d'ouvriers qui travaillèrent aux cathédrales, voir Schnaase, *Ann. arch.*, t. XI, p. 325. Nous apprenons que les francs-maçons allemands, encore à la fin du XVe siècle, étaient tenus de communier chaque année sous peine d'exclusion.

montrer comme ils furent vraiment : simples, modestes, sincères. Ils nous plaisent mieux ainsi. Ils furent les interprètes dociles d'une grande pensée, qu'ils mirent tout leur génie à bien comprendre. Il leur fut rarement permis d'inventer. L'Église n'abandonna guère à leur fantaisie que les parties de pure décoration. Mais, là, leur puissance créatrice se déploie librement : pour orner la maison de Dieu ils lui tressent une couronne de toutes les choses vivantes. Les plantes, les animaux, toutes ces belles créatures qui éveillent la curiosité et la tendresse dans l'âme de l'enfant et du peuple, naissent sous leurs doigts. Par eux, la cathédrale est devenue un être vivant, un arbre gigantesque plein d'oiseaux et de fleurs. Elle ressemble moins à une œuvre des hommes qu'à une œuvre de la nature.

III

Dans la cathédrale tout entière on sent la certitude et la foi, nulle part le doute. Cette impression de sérénité, la cathédrale encore aujourd'hui nous la donne pour peu que nous voulions nous y prêter.

Oublions pour une heure nos inquiétudes, nos systèmes. Allons vers elle. De loin avec ses transepts, ses flèches et ses tours, elle nous apparaît comme une puissante nef en partance pour un long voyage. Toute la cité peut s'embarquer sans crainte dans ses robuste flancs.

Approchons-nous. Au porche, nous rencontrons d'abord Jésus-Christ, comme le rencontre tout homme qui vient en ce monde. Il est la clef de l'énigme de la vie. Autour de lui une réponse à toutes nos questions est écrite. Nous savons comment le monde a commencé et comment il finira. Des statues, dont chacune est le symbole d'un âge du monde, nous en mesurent la durée. Tous les hommes dont il importe que nous connaissions l'histoire, nous les avons sous les yeux. Ce sont ceux qui, sous l'Ancienne ou la Nouvelle Loi, furent des types de Jésus-Christ : car les hommes n'existent qu'autant qu'ils participent à la nature du Sauveur. Les autres, rois, conquérants, philosophes, ne sont que des noms, des ombres vaines. Ainsi le monde et l'histoire du monde nous deviennent clairs.

Mais notre histoire à nous-même est écrite à côté de celle de ce vaste univers. Nous y apprenons que notre vie doit être un combat : lutte contre la

nature à chaque mois de l'année, lutte contre nous-même à tous les instants, éternelle Psychomachie. A ceux qui ont bien combattu, des anges, du haut du ciel, tendent des couronnes.

Y a-t-il place ici pour un doute, ou seulement pour une inquiétude de l'esprit?

Pénétrons dans la cathédrale. La sublimité des grandes lignes verticales agit d'abord sur l'âme. Il est impossible d'entrer dans la grande nef d'Amiens sans se sentir purifié. L'église, par sa seule beauté, agit comme un sacrement. Là encore nous retrouvons une image du monde. La cathédrale, comme la plaine, comme la forêt, a son atmosphère, son parfum, sa lumière, son clair-obscur, ses ombres. Sa grande rose, derrière laquelle le soleil se couche, semble être, aux heures du soir, le soleil lui-même, prêt à disparaître à la lisière d'une forêt merveilleuse. Mais c'est un monde transfiguré où la lumière est plus éclatante que celles de la réalité, où les ombres sont plus mystérieuses. Déjà nous nous sentons au sein de la Jérusalem céleste [1], de la cité future. Nous en goûtons la paix profonde. Le bruit de la vie se brise aux murs du sanctuaire et devient une rumeur lointaine. Voilà bien l'arche indestructible, contre laquelle les vents ne prévaudront pas. Nul lieu au monde n'a empli les hommes d'un sentiment de sécurité plus profonde.

Ce que nous sentons encore aujourd'hui, combien plus vivement le sentirent les hommes du moyen âge. La cathédrale fut pour eux la révélation totale. Parole, musique, drame vivant des mystères, drame immobile des statues, tous les arts s'y combinaient. C'était quelque chose de plus que l'art, c'était la pure lumière avant qu'elle ait été divisée en faisceaux multiples par le prisme. L'homme, enfermé dans une classe sociale, dans un métier, dispersé, émietté par le travail de tous les jours et par la vie, y reprenait le sentiment de l'unité de sa nature. Il y retrouvait l'équilibre et l'harmonie. La foule, assemblée pour les grandes fêtes, sentait qu'elle était elle-même l'unité vivante. Elle devenait le corps mystique du Christ dont l'âme se mêlait à son âme. Les fidèles étaient

[1] C'est bien ainsi que le moyen âge définit l'église. L'acte par lequel le chapitre de l'abbaye de Saint-Ouen décide de continuer l'église commencée ainsi : « Urbem beatam Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas non saxorum molibus sed ex vivis lapidibus, quæ virtutum soliditate firmatur et sanctorum societate nunquam dissolvenda extruitur, sacro sancta militans Ecclesia mater nostra per manu factam et materialem basilicam repræsentat. » (Quicherat, *Mélanges*, t. II, p. 217. Jean de Jandun, qui, en 1323, décrivit Notre-Dame de Paris, dit en parlant de la chapelle de la Vierge qui est derrière le chœur : « En y entrant on se croit ravi au ciel et introduit dans une des plus belles chambres du Paradis. » (*De Laudib. Paris.*, édit. Leroux de Lincy, Paris, 1856-60).

l'humanité, la cathédrale était le monde, et l'esprit de Dieu emplissait à la fois l'homme et la création. Le mot de saint Paul devenait une réalité : on était, on se mouvait en Dieu. Voilà ce que sentait confusément l'homme du moyen âge, au beau jour de Noël ou de Pâques, quand les épaules se touchaient, quand la cité tout entière emplissait l'immense église.

Symbole de foi, la cathédrale fut aussi un symbole d'amour. Tous y travaillèrent. Le peuple offrit ce qu'il avait : ses bras robustes. Il s'attela aux chars, porta les pierres sur ses épaules. Il eut la bonne volonté du géant saint Christophe[1]. Le bourgeois donna son argent, le baron sa terre, l'artiste son génie. Pendant plus de deux siècles toutes les forces vives de la France collaborèrent. De là la vie puissante qui rayonne de ces œuvres éternelles. Les morts mêmes s'associaient aux vivants. La cathédrale était pavée de pierres tombales. Les générations anciennes, les mains jointes sur leurs dalles funèbres, continuaient à prier dans la vieille église. En elle le passé et le présent s'unissaient en un même sentiment d'amour. Elle était la conscience de la cité.

Il faut comparer l'art du moyen âge à l'art des siècles suivants, du XVIe et du XVIIe pour en sentir toute la grandeur. D'un côté un art national, né de la pensée et de la volonté communes, de l'autre un art d'importation qui n'a aucune racine profonde. Comment le peuple s'intéresserait-il à Jupiter, à Mars, à Hercule, aux héros de la Grèce et de Rome, aux douze Césars qui désormais prennent la place des douze apôtres? Il cherche, ce peuple naïf, saint Jacques avec son bourdon, il veut voir sainte Anne, les clefs pendues au côté comme une bonne ménagère, apprenant à lire à la petite Marie, et on lui montre Mercure et son caducée, Cérès et Proserpine. D'ailleurs, ces œuvres raffinées ne sont pas faites pour lui : elles sont destinées à orner le cabinet d'un riche financier ou la terrasse d'un château royal. Les Mécènes, les amateurs apparaissent. L'art se met au service des caprices d'un particulier.

Au XIIIe siècle, riches et pauvres ont les mêmes joies artistiques. Il n'y a pas d'un côté le peuple et de l'autre une classe de prétendus connaisseurs. L'église est la maison de tous, l'art traduit la pensée de tous. C'est pourquoi, si notre art du XVIe ou du XVIIe siècle nous apprend peu de chose de la pensée profonde de la France de ce temps-là, notre art du XIIIe siècle, au contraire,

[1] Sur l'empressement du peuple à travailler aux cathédrales, voir la lettre d'Hugues, archevêque de Rouen (*Patrol.*, t. CXCII, col. 1133), et la lettre d'Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dives (L. Delisle, *Bibl. de l'École des Chartes*, 5e série, t. I).

exprime pleinement une civilisation, un âge de l'histoire. La cathédrale peut tenir lieu de tous les livres.

Et ce n'est pas seulement le génie de la chrétienté, c'est le génie de la France qui éclate ici. Sans doute, les idées qui ont pris corps dans nos cathédrales ne nous appartiennent pas en propre : elles sont le patrimoine commun de l'Europe catholique. Mais la France se reconnait à sa passion de l'universel. Seule, elle a su faire de la cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. Ce qui appartient encore à la France, c'est l'ordre admirable qu'elle a imposé à cette multitude d'idées comme une loi supérieure. Les autres cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ni les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre qui puisse se comparer à Chartres. Nulle part on ne trouve une pareille richesse de pensée. Si l'on songe à tout ce que les guerres religieuses, le mauvais goût et les révolutions ont détruit dans nos cathédrales, la riche Italie elle-même paraîtra pauvre [1].

Quand donc voudrons-nous comprendre que, dans le domaine de l'art, la France n'a jamais rien fait de plus grand ?

[1] Il y aurait à faire une intéressante statistique des grandes œuvres du moyen âge qui ont été détruites en 1562 par les guerres de religion, au XVIIIe siècle par les chapitres, en 1793 par la Révolution, et au commencement du XIXe siècle par la bande noire ; on comprendrait alors quelle prodigieuse puissance artistique il y a eu chez nous au moyen âge.

APPENDICE

LISTE DES PRINCIPALES ŒUVRES CONSACRÉES A LA VIE DE JÉSUS-CHRIST

(FIN DES XIIe, XIIIe ET XIVe SIÈCLES)

Notre-Dame de Paris.

— Portail septentrional. On y voit sculpté le cycle de l'Enfance depuis la Nativité jusqu'à la Fuite en Égypte (fin du XIIIe siècle).

— Sculptures de la clôture du chœur. Série évangélique très typique. Il manque une partie de la Passion, qui a été détruite. On voit : la Visitation, l'Annonce aux Bergers, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple, Jésus et les docteurs, le Baptême de Jésus, les Noces de Cana, l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Lavement des pieds, le Jardin des Oliviers (lacune), le Noli me tangere, le Christ et les trois Maries, l'Apparition à saint Pierre, les disciples d'Emmaüs, l'Apparition le soir de Pâques, l'Incrédulité de saint Thomas, la Pêche miraculeuse, Jésus apparaissant deux fois aux apôtres (XIVe siècle).

Sainte-Chapelle.

— A la Sainte-Chapelle, où tout l'Ancien Testament est raconté, il n'y a que deux vitraux consacrés à Jésus-Christ. C'est, comme d'habitude, le vitrail de l'Enfance (la légende de saint Jean l'Évangéliste complète le vitrail) et le vitrail de la Passion (dans l'axe : XIIIe siècle).

Chartres.

— Au portail vieux, des chapiteaux historiés nous montrent la vie de Jésus-Christ représentée suivant la formule que nous avons indiquée : Enfance (Nativité, Annonce aux Bergers, Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents,

Circoncision, Jésus et les docteurs). — Vie publique (Baptême, Tentation). — Passion (Entrée à Jérusalem, Cène, Lavement des pieds, Jésus au Jardin des Oliviers, Mise au tombeau, les Saintes Femmes au tombeau, les Pèlerins d'Emmaüs, Apparition aux apôtres). Quelques chapiteaux ont été intervertis (xiie siècle).

— Vitraux consacrés à la vie de Jésus-Christ au-dessus du portail occidental. On y voit les scènes ordinaires. Dans le premier : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonce aux Bergers, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, la Présentation, la Fuite en Égypte, le Baptême, l'Entrée à Jérusalem.

Dans le second : la Transfiguration, la Cène, le Lavement des pieds, la Trahison de Judas, la Flagellation, la Crucifixion, la Mise au tombeau, la Résurrection, les Apparitions à Madeleine, aux disciples d'Emmaüs (xiie siècle).

— Un vitrail du pourtour du chœur consacré à la Vierge montre, en outre, le miracle de Cana et la Transfiguration (xiiie siècle).

Bourges.

— Vitrail de la Passion depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Descente aux limbes (xiiie siècle).

Sculptures du Jubé. Elles étaient consacrées à la Passion, à la Résurrection, à la Descente aux enfers, comme le prouvent les beaux fragments conservés au Louvre et au Musée de Bourges (fin du xiiie ou commencement du xive siècle).

Tours.

— Vitrail de l'Enfance représentant à la fois l'arbre de Jessé et les scènes de l'Enfance de Jésus-Christ (Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux Bergers, Adoration des Mages, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte ; xiiie siècle).

— Vitrail de la Passion (Entrée à Jérusalem, la Cène, le Baiser de Judas, la Flagellation, le Portement de croix, Jésus en croix, Mise au tombeau, Limbes, Saintes femmes au tombeau, Noli me tangere ; xiiie siècle).

Ces deux vitraux ont été publiés par Marchand et Bourassé : *Verrières du chœur de Tours*, VII et VIII. Les deux suivants, qui se trouvent dans la chapelle absidale placée dans l'axe de l'église, n'ont pas été publiés :

— Vitrail de l'Enfance (Annonciation, Visitation, Nativité, l'Ange et les Bergers, les Mages en voyage, les Mages devant Hérode, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Départ des Mages en bateau, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte ; xiiie siècle).

— Vitrail de la Passion (Cène, Lavement des pieds, Jardin des Oliviers, Flagellation, Jésus devant Pilate, Portement de croix, Crucifixion, Sortie du tombeau,

Noli me tangere, Pèlerins d'Emmaüs, Incrédulité de saint Thomas, Pasce oves; XIIIᵉ siècle).

Sens.

— Vitrail de l'Enfance (Nativité, Annonce aux Bergers, Fuite en Égypte; XIIIᵉ siècle).

— Vitrail de la Passion (de l'entrée de Jérusalem à l'Ascension; XIIIᵉ siècle).

Laon

— Vitrail de l'Enfance (au chevet: toute l'Enfance de Jésus-Christ jusqu'à la Fuite en Égypte, avec quelques figures de l'Ancien Testament se rapportant à la Vierge; XIIIᵉ siècle).

— Vitrail de la Passion (au chevet: depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à l'Ascension; XIIIᵉ siècle).

Rouen (cathédrale).

— Vitrail de la Passion (depuis la Cène). Publié par Cahier, *Vitraux de Bourges*, étude XII (XIIIᵉ siècle).

Châlons-sur-Marne.

A la *Cathédrale*. Vitrail (déplacé depuis) contenant à la fois l'Enfance — trois scènes — et la Passion — une seule (XIIIᵉ siècle). Publié par Cahier, *Vitraux de Bourges*, étude XII.

— A *Notre-Dame* (chœur, chapelle du nord). Un vitrail du XIIIᵉ siècle est consacré à l'Enfance (Nativité, Fuite en Égypte, les Mages).

Troyes.

— A la *Cathédrale*. Vitrail de l'enfance (Annonciation, Mages, Présentation; XIIIᵉ siècle).

— A *Saint-Urbain*. Vitraux consacrés à la Passion depuis l'Entrée à Jérusalem (XIVᵉ siècle).

Reims (cathédrale).

— Vitrail de la Passion (à l'abside). Jésus en croix, et au dessus, dans les sept compartiments d'une rose, sept épisodes de la Passion (XIIIᵉ siècle).

— Sculptures de la façade (voussures du portail de gauche, gâble et contrefort). On voit: la Tentation, l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des pieds, le Jardin des Oliviers, le Baiser de Judas, la Flagellation, Jésus en croix (dans le gâble), les Limbes, les disciples d'Emmaüs (XIVᵉ siècle).

— Sculptures de l'intérieur (même portail). Nous avons vu que par une singula-

rité dont il n'y a pas d'autre exemple au moyen âge, ces sculptures représentaient Jésus et la Samaritaine, et, en plusieurs scènes, Jésus guérissant la belle-mère de saint Pierre. Nous avons émis l'idée que ces sculptures peuvent avoir été copiées sur un sarcophage antique. Jésus, en effet, est représenté imberbe (XIIe siècle).

Beauvais.

— Vitrail de l'Enfance (dans la chapelle de la Vierge). On voit : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, les Bergers, les Mages, la Présentation au Temple, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, la Chute des Idoles (XIIIe siècle). Le panneau qui représente le mariage de la Vierge est moderne.

Amiens.

— Dans la chapelle de la Vierge, deux vitraux du XIIIe siècle étaient consacrés à l'Enfance et à la Passion de Jésus-Christ, mais ces vitraux ont été tellement restaurés qu'ils n'ont presque plus de valeur archéologique.

Clermont-Ferrand.

— Dans une chapelle du chœur (cinquième chapelle à droite, aujourd'hui chapelle de la bonne Mort), ornée de vitraux du XIIIe siècle, on voit l'Enfance de Jésus-Christ et toute la Passion depuis la Cène. Un panneau représentant saint Pierre crucifié la tête en bas a été introduit dans ce vitrail à la suite d'une restauration.

Bayeux.

— Le portail de gauche de la cathédrale (façade occidentale) montre dans le tympan toute la Passion depuis la Cène et le Lavement des pieds ; XIVe siècle).

Dol.

— Le grand vitrail qui remplit le chevet contient des scènes très variées empruntées à l'Ancien Testament, à la *Légende dorée*. Deux compartiments sont consacrés, l'un à l'Enfance (Annonciation, Nativité, Bergers, Mages), l'autre à la Passion (Entrée à Jérusalem, Cène, Passion tout entière depuis la Flagellation, Descente de croix, Saintes femmes au tombeau, Noli me tangere ; XIIIe siècle).

Strasbourg.

La façade de Strasbourg nous montre, au tympan du portail de gauche, l'Enfance de Jésus-Christ, et, au tympan du portail central, toute la Passion depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à l'Ascension. Toutes ces figures, mutilées du temps de la Révolution, ont été refaites, mais d'après d'anciens dessins.

— Le bas côté méridional conserve une série de grands vitraux consacrés à la Vie de Jésus-Christ. On y voit non seulement l'Enfance et la Passion de Jésus-Christ, mais encore sa vie publique et ses *miracles*. A vrai dire, cette vie de Jésus, qui serait si insolite au XIIIe siècle, n'appartient plus à la période qui nous occupe. Les vitraux de Strasbourg sont des dernières années du XIVe siècle. Ils échappent déjà à l'antique discipline.

Angers.

Vitrail de l'Enfance. — Vitrail de la Passion (XIIIe siècle).

Le Mans.

Vitrail de la Passion. — Vitrail de l'Enfance.

Le Bourget (Savoie).

Passion de Jésus-Christ depuis l'entrée à Jérusalem (sculptures du XIIIe siècle).

* * *

— Dans les œuvres d'art décoratif, les mêmes principes sont appliqués. La vie de Jésus-Christ est résumée en quelques scènes typiques qui sont précisément celles que nous avons indiquées. La fameuse châsse d'Aix-la-Chapelle, ou châsse des Grandes Reliques (XIIIe siècle), nous montre : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'annonce aux Bergers, les Mages, la Présentation au Temple, le Baptême, la Tentation, la Cène, la Crucifixion, la Descente de croix, la Mise au tombeau.

— Plusieurs crosses en bois, sculptées au XIIe siècle, crosse de Saint-Gibrien, de Saint-Gauthier, de Saint-Aubin, représentent la vie de Jésus-Christ avec beaucoup de détails. Mais on n'y trouve pas autre chose que les scènes traditionnelles (Voir *Congrès Archéolog.*, Reims, 1861, p. 160). Ces scènes sont les suivantes : Annonciation, Visitation, Nativité, Voyage des Mages, Adoration des Mages, l'Ange et les Mages, Présentation au Temple, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte, Baptême de Jésus-Christ, Tentation, Entrée à Jérusalem, Lavement des pieds, Cène, Jardin des Oliviers, Flagellation, Portement de croix, Crucifiement, Mise au tombeau, Résurrection, les Limbes, Apparition aux Saintes Femmes, à Madeleine, aux disciples d'Emmaüs, à saint Thomas, Ascension, Descente du Saint-Esprit (les Apparitions ne se voient pas sur le bâton de Saint-Gibrien).

* * *

— Les miniaturistes obéissent à la même pragmatique. Nous signalerons d'abord une série de trente gouaches de la fin du XIIe siècle, conservées à Saint-Martin de

Limoges, et publiées par le comte de Bastard en 1879 sous le titre de *Histoire de Jésus-Christ en figures*. Cette série est très intéressante pour nous. L'artiste, que rien ne gênait ou ne limitait, n'a pourtant pas fait une œuvre narrative. Il a choisi les scènes traditionnelles de la vie de Jésus-Christ : Scènes de l'Enfance, Baptême, Tentation, Entrée à Jérusalem, Cène, Passion, Résurrection (les Saintes femmes au tombeau), les Apparitions, l'Ascension.

— Quant aux manuscrits proprement dits, ils contiennent généralement, avec plus ou moins de développement, les deux cycles, cycle de l'Enfance et cycle de la Passion. Donnons quelques exemples :

Bibl. Nat., lat. 9428 (IX siècle). Sacramentaire de Drogon, le cycle de l'Enfance et le cycle de la Passion, plus la Tentation correspondant au carême (f° 41).

Bibl. Nat., lat. 17325 (XIe siècle). Évangiles pour différentes fêtes. Les deux cycles.

Bibl. Nat. lat. 17961 (XIIe siècle). Psautier. L'Enfance. La Vie publique (Baptême). La Passion (Baiser de Judas).

Bibl. Nat., lat. 833 (XIIe siècle). Missale. Les deux cycles.
— lat. 1073 (XIIe siècle). Psautier. Les deux cycles.
— lat. 1328 (XIIe siècle). Psautier. Cycle de l'Enfance.
— lat. 1077 (XIIIe siècle). Psautier. Les deux cycles.
— lat. 10434 (XIIIe siècle). Psautier. Enfance. Passion.
— franç. 183 (XIIIe siècle). Légende dorée. Les deux cycles.
— — 185 (XIVe siècle). Légende dorée. Les deux cycles.
— lat. 10484 (XIVe siècle). Bréviaire de Belleville. Les deux cycles.
— lat. 1394 (XIVe siècle). Psautier. Cycle de l'Enfance.

Bibl. Mazarine, 414 (XIIIe siècle). Missel. Annonciation. Résurrection. Ascension. Descente du Saint-Esprit.

Bibl. Mazarine, 416 (XIVe siècle). Missel. Cycle de l'Enfance et de la Passion.
— 419 (XIVe siècle). Missel. Les deux cycles.
— 412 (XVe siècle). Missel de Paris. Les deux cycles.
— 420 (XVe siècle). Missel de Poitiers, une miniature pour la Nativité (Noël), une pour la Résurrection (Pâques).

Nous citerons en terminant le *Catalogue des manuscrits illustrés du British Museum* de Walter de Gray, Birch et Henry Jenner, Londres, 1879. Les miniatures sont groupées par sujets ; or, tandis que le catalogue des scènes de l'Enfance et de la Passion de Jésus-Christ remplit de longues pages, on remarque que les scènes de la Vie publique (miracles, prédication), si elles ne font pas tout à fait défaut, ne sont signalées que dans un très petit nombre de manuscrits.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

Acta Sanctorum.

Adams, *Recueil de sculptures gothiques.* Paris, 1856, in-4.

Adeline (J.), *Sculptures grotesques et symboliques.* Rouen, 1879, in-12.

Album de Villard de Honnecourt, publié par Lassus. Paris, Imp. impér., 1858, in-4.

Annales archéologiques.

Annales de la Société archéologique de Bruxelles.

Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France.* Paris, 1888, in-8.

L'Art (Revue).

Auber (l'abbé), *Histoire de la cathédrale de Poitiers.* Poitiers, 1840, in-8.

Auber (l'abbé), *Histoire et théorie du symbolisme religieux.* Paris, 1871, 3 vol. in-8.

D'Ayzac (Mme F.), *Les Statues du porche septentrional de Chartres*, suivi des *Quatre animaux mystiques.* Paris, 1849, in-8.

Barbier de Montault (Mgr), *Traité d'iconographie chrétienne.* Paris, 1890, 2 vol. in-8.

Barrière-Flavy, *Études sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France.* Toulouse-Paris, 1893, in-4.

Bastard (Cte de), *Catalogue sommaire* (inédit) *des miniatures des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.* Bibl. Nat., nouvelles acquisitions françaises 5811, 5812.

Bastard (Cte de), *Documents archéologiques* (inédits), au Cabinet des Estampes.

Bastard (Cte de), *Études de symbolique chrétienne.* Paris, Imp. impér., 1861, in-8.

Batiffol (l'abbé), *Histoire du bréviaire romain.* Paris, 1894, in-12.

Batiffol (l'abbé), *Anciennes littératures chrétiennes.* Paris, 1897, in-12.

Bauhin, *De plantis a divis sanctisve nomen habentibus.* Bâle, 1591, in-12.

Baye (de), *L'Industrie longobarde.* Paris, 1888, in-8.

Baye (de), *L'Industrie anglo-saxonne.* Paris, 1889, in-8.

Bédier, *Les Fabliaux.* Paris, 1893, in-8.

Bégule (L.) et Guigue (C.), *Monographie de la cathédrale de Lyon.* Lyon 1880, in-fol.

Berger (Samuel), *La Bible française au moyen âge.* Paris, 1884, in-8.

Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques.* Paris, Imp. royale, 1836, in-8.

Bibliothèque de l'École des Chartes.

Bonnault d'Houet, *Le Pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle au XVIIIe siècle.* Montdidier, 1890, in-8.

Bordier, *Catalogue* (inédit) *des manuscrits latins à miniatures de la Bibliothèque nationale.* Bibl. Nat., nouvelles acquisitions françaises 5813, 5814, 5815.

Boutaric, *Vincent de Beauvais et la connaissance de l'antiquité au XIIIe siècle*, dans la *Revue des questions historiques*, t. XVII.

Bouxin (l'abbé), *La Cathédrale Notre-Dame de Laon.* Laon, 1890, in-8.

J. C. Broussolle, *Le Christ de la légende dorée.* Paris, s. d.

J. C. Broussolle, *Études sur la Sainte Vierge*, 1re série, 1908, 2e série, 1908, 2 vol. in-12.

Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France (section d'archéologie).

Bulletin monumental.

Bulliot et Thiollier, *La Mission et le culte de saint Martin dans le pays Éduen.* Paris, 1892, in-8.

Bulteau (l'abbé), *Description de la cathédrale de Chartres.* Chartres, 1858, 1 vol. in-8.

Bulteau (l'abbé), *Monographie de la cathédrale de Chartres.* Chartres, 1890, 3 vol. in-8.

Le Cabinet historique (Revue).

Cahier et Martin, *Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges.* Paris, Poussielgue, 1842-44, in-fol.

Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*. Paris, 1847-56, 4 vol. in-fol.

Cahier, *Les Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*. Paris, 1866-68, 2 vol. in-4.

Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie et d'histoire*. Paris, 1874-77, 4 vol. in-fol.

Cartulaire de Notre-Dame de Chartres, publié par E. de Lespinois et L. Merlet. Chartres, 1862-65, 3 vol. in-4.

Cartulaire de Saint-Père de Chartres, publié par Guérard, dans les *Documents inédits de l'histoire de France*.

Cartulaire de Notre-Dame de Paris, publié par Guérard dans les *Documents inédits de l'histoire de France*.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France.

Du Cange, *Traité du chef de saint Jean-Baptiste*. Paris, 1665, in-4.

Cerf (le chanoine), *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*. Reims, 1861, 2 vol. in-8.

Cerf (le chanoine), *Études sur quelques statues de Reims*. Reims, 1886, in-8.

Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen âge*. Paris, 1876, in-12.

Chevalier (Ulysse), *Poésies liturgiques traditionnelles de l'Église catholique en Occident*. Tournai, 1893, in-12.

Clerval (l'abbé), *L'Enseignement des Arts libéraux à Chartres et à Paris, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres*. Paris, 1889, brochure.

Clerval (l'abbé), *Les Écoles de Chartres au moyen âge*. Paris, 1895, in-8.

Congrès archéologiques de France.

Collin de Plancy, *Dictionnaire des reliques*. Paris, 1821, 3 vol. in-8.

Comparetti, *Virgilio nel medio evo*. Livorno, 1870.

Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens*. Paris-Amiens, 1868-75, 5 vol. in-8.

Courajod et Marcou, *Catalogue raisonné du musée du Trocadéro*, Paris, 1892, in-8.

Crosnier (l'abbé), *Iconographie chrétienne*. Caen, 1848, in-8.

Delisle (L.), *Le Cabinet des manuscrits*. Paris, 1868-81, 3 vol. in-4.

Detzel (H.), *Christliche Iconographie*. Fribourg en Brisgau, 1894-96, 2 vol. in-8.

Didot, *Des Apocalypses figurées, manuscrites et xylographiques*. Paris, 1870, in-8.

Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris, 1844, in-4.

Didron et Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont-Athos*. Paris, 1845, in-8.

Douhaire, *Cours sur les Apocryphes*, dans l'*Université catholique*, t. IV et V.

Duchesne (l'abbé), *Les Origines du culte chrétien*. Paris, 1889, in-8.

Durand (G.), *La Cathédrale d'Amiens*, 2 vol. et planches, 1901.

Eicken (H. von), *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*. Stuttgart, 1887, in-8.

Fabricius, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Hambourg, 1719.

Farcy (de), *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers*. Lille, 1889.

Faucon (Maurice), *La Librairie des papes d'Avignon*. Paris, 1886, 2 vol. in-8.

Fita (le P.), *Codex de Compostelle*. Paris, 1882, in-12.

Fleury, *Antiquités et monuments de l'Aisne*, Paris-Laon, 1877-82, 4 vol. in-8.

Florival (de) et Midoux, *Les Vitraux de Laon*. Paris, 1882-91, in-4.

Forgeais, *Plombs historiés*, 4 séries. Paris, 1861, 1862-65, in-8.

Frimmel, *Die Apocalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters*. Wien, 1885.

Gaussin, *Portefeuille archéologique de la Champagne*. Bar-sur-Aube, 1865, in-4.

Gazette archéologique.

Gazette des beaux-arts.

Germain (Michel), *Histoire de Notre-Dame de Soissons*. Paris, 1675, in-4.

Giry, *Manuel de diplomatique*. Paris, 1894, in-8.

Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*. Florentiæ, 1759, 3 vol. in-fol.

Grimoüard de Saint Laurent, *Guide de l'art chrétien*. 6 vol. Paris et Poitiers, 1872-75, in-8.

Guénebault, *Dictionnaire iconographique*. 1850. (collection Migne).

Guilhermy (de), *Description de Notre-Dame de Paris*. Paris, 1859, in-12.

Guilhermy (de), *Description de la Sainte-Chapelle*. Paris, 1887, in-12.

Guéranger (Dom), *L'Année liturgique*. Paris, 1888, 12 volumes in-12.

Guignard, *Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain de Troyes*. Troyes, 1851, in-8.

Harnack, *Geschichte der altchristlichen Litteratur*. Leipzig, 1893, in-8.

Hauréau, *Histoire de la philosophie scolastique*. Paris, 1872-80, 2 vol. in-8.

Hauréau, *Les Œuvres d'Hugues de Saint-Victor*. Paris, 1886, in-8.

Helmsdorfer, *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*. Francfort, 1839.

Histoire littéraire de la France.

Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*. Le Mans, 1868, in-fol.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande. Bonn.

Jamesson (Mrs), *Sacred and legendary art*. 2 vol. Londres, 1874.

Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*. Berlin, 1883.

Jourdain et Duval, *Le Portail Saint-Honoré ou de la Vierge dorée à la cathédrale d'Amiens*. Amiens, 1844, in-8.

Kehrer (Hugo), *Die heiligen drei Könige in Litteratur und Kunst*. Leipzig, 1909, 2 vol. in-4.

Kraus (F. X.), *Geschichte der christlichen Kunst*. Fribourg en Brisgau, 1er vol. 1895, 2e vol. 1897, in-8.

Laib und Schwarz, *Biblia pauperum*. Fribourg en Brisgau, 1896, 2e édition.

Lambin, *La Flore gothique*. Paris, 1893, in-8.

Lambin, *Les Églises des environs de Paris étudiées au point de vue de la flore*. Paris, 1895, in-8.

Lasteyrie (F. de), *Histoire de la peinture sur verre*. Paris, 1838-58, in-fol.

Lasteyrie (R. de), *La déviation de l'axe des églises* dans les *Mémoires de l'Academ. des Inscript. et Belles Lettres*, t. XXXVII, 1905.

Lasteyrie (R. de), *Études sur la sculpture française du moyen âge*. Fondation Eugène Piot, t. VIII, 1902.

Lasteyrie (R. de) et E. Lefèvre-Pontalis, *Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes*. Paris, 1888, Imp. nat., in-4 (en cours de publication).

Lauchert, *Geschichte des Physiologus*. Strasbourg, 1889.

Lavergne, *Les Chemins de Saint-Jacques en Gascogne*. Bordeaux, 1887, in-8.

Lebeuf (abbé), *Histoire de tout le diocèse de Paris*. Edit. Cocheris, Paris, 1863-73, 4 vol. in-8.

Lebeuf, *Dissertation sur les anciens cimetières*.

Leclerc (abbé) et de Verneilh, *La Vierge ouvrante de Boubon*. Limoges, 1898.

Lecoy de la Marche, *Saint Martin*. Tours, 1890, 2e édit.

Ledeuil, *Notice sur Semur-en-Auxois*. Semur, 1886, in-12.

Lenoir (Alexandre), *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français*. An X, 6e édit.

Lenoir, *Statistique monumentale de Paris*. Paris, 1861-75, in-4.

Lépinois (de), *Histoire de Chartres*. Chartres, 1854, in-8.

Leroux de Lincy, *Le Livre des proverbes français*. Paris, 1842, 2 vol. in-18.

Lespinasse (R. de), *Les Métiers et les corporations de la ville de Paris*. Paris, 1844, 2 vol. in-4.

Levy et Capronnier, *Histoire de peinture sur verre*. Bruxelles, 1855, in-4.

Lindenschmitt, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*. Mainz, 1858.

L'Isle (dom Joseph de), *Histoire de la vie et du culte de saint Nicolas*. Nancy, 1745, in-12.

Longnon, *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis*. Paris, 1882, in-8.

Lübke, *Geschichte der Plastik*. 1880, in-4.

Marchand et Bourassé, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*. Paris, 1849, in-fol.

Mas-Latrie (le Cte de), *Trésor de chronologie*. Paris, 1889, in-fol.

Maury, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*. Paris, 1843, in-8.

Mason Neale et Benj. Webb, *Du symbolisme dans les églises du moyen âge* (traduct.). Tours, 1874, in-8.

Des Meloizes, *Vitraux de Bourges postérieurs au XIIIe siècle*. Lille, 1897.

Mémoires de la Société de l'histoire de Paris.

Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie.

Mémoires de la Société des Antiquaires de France.

Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie.

Menzel, *Christliche Symbolik*. Regensburg, 1854, 2 vol. in-8.

Méril (E. du), *Poésies latines du moyen âge*. Paris, 1847.

Mérimée, *Les Peintures de Saint-Savin*. Paris, 1845, in-fol.

Michel (A.), *Histoire de l'art*, publiée sous la direction de M. A. Michel, t. II, 1906.

Migne (collection), *Dictionnaire des Apocryphes*. 1858, 2 vol. in-4.

Molanus, *De historia sanctarum imaginum et picturarum*. 1580, édit. de Louvain, 1771.

Moléon, *Voyage liturgique*.

Molinier (Em.), *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. 1er vol. *Ivoires*. Paris, 1896, in-fol.

Molinier, *Les Manuscrits*. Paris, 1892, in-12.

Molinier, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*.

Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*. Paris, 1729-33, 5 vol. in-fol.

Morand. *Histoire de la Sainte-Chapelle*. Paris, 1890, in-4.

Mortet, *Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris*. Paris, 1888, in-8.

Le Moyen Âge (Revue).

Muntz (E.), *Études iconographiques sur le moyen âge*. Paris, 1887, in-12.

Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*. Wien, 1886-88.

Notes d'art et d'archéologie (Revue).

Notices et extraits des manuscrits.

Ordonnances des rois de France.

Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations d'art et métiers de Rouen*. Rouen, 1850, in-8.

Pardiac, *Histoire de saint Jacques le Majeur*. Bordeaux, 1863, in-12.

Paris (P.), *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*.

Paris (G.), *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris, 1865, in-8.

Paris (G.), *De Pseudo-Turpino*. Paris, 1865, in-8.

Pascal (l'abbé), *Institutions de l'art chrétien*. Paris, 1858, 2 vol. in-8.

Patrologie latine de Migne.

Pillion (Mlle L.), *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*. Paris, 1907, in-8.

Piper (F.), *Mythologie der christlichen Kunst*. Weimar, 1847, in-8.

Piper (F.), *Ueber den christlichen Bilderkreis*. Berlin, 1852, in-8.

Piper (F.), *Einleitung in die monumentale Theologie*. Gotha, 1867, in-8.

Puech, *Prudence*. Paris, 1888, in-8.

Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par R. de Lasteyrie, Paris, 1886, 2 vol. in-8.

Renan, *L'Église chrétienne*.

Revue archéologique.

Revue d'architecture.

Revue de l'art ancien et moderne.

Revue de l'art chrétien.

Riant (Cte), *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*. Genève, 1878, 2 vol. in-8.

Robillard de Beaurepaire, *Caen illustré*. Caen, 1896, in-fol.

Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*. Paris, 1878-79, 2 vol. in-4.

Rolland (Eug.), *Faune populaire de la France*.

Romania.

Rouillard (Sébastien), *Parthénie, ou histoire de la très auguste église de Chartres*, 1608.

Sauer, *Symbolik des Kirchengebaudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Fribourg en Brisgau, 1902, in-8.

Schlosser (J. von), *Quellenschriften für Kunstgeschichte. Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*. Wien, 1892, in-8.

Schlosser (J. von), *Quellenbuch zur Kunstgeschichte*. Wien, 1896, in-8.

Sepet (Marius), *Les Prophètes du Christ*. Paris, 1877, in-8.

Spicilegium Solesmense, publié par Dom Pitra.

Springer (A.), *Ikonographische Studien*, dans les *Mittheilungen der K. K. Centralcommission*. Wien, 1860.

Springer (A.), *Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter*, dans les *Berichte uber die Verhandlunhen der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. Phil.-hist., cl. XXXI

Springer (A.), *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*, dans les *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*. Bonn, 1886, 2 vol. in-8.

Stettiner (M. R.), *Die illustrirten Prudentius Handschriften*. Berlin, 1895, in-8.

Thibaud, *De la peinture sur verre*.

Thiers (l'abbé), *Traité des superstitions populaires*. Paris, 1703-1704, 4 vol. in-12.

Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti*. Leipzig, 1853.

Tischendorf, *Evangelia apocrypha*. Leipzig, 1853.

Vasari, *Le Vite*. Edit. Milanesi, Firenze, 1878, 9 vol. in-8.

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. 9 vol. in-8.

Voge (W.), *Die Anfange des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Strasbourg, 1894, in-8.

Voss, *Das jungste Gericht in der Kunst des fruhen Mittelalters*. Leipzig, 1884.

Wadstein (Dr Ernst), *Die eschatologische Ideengruppe. Antichrist. Weltsabbat. Weltende. Weltgericht*. Leipzig, 1896, in-8.

Weber (Paul), *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhaltniss erlautert an einer Iconographie der Kirche und Synagoge*. Stuttgart, 1894, in-8.

Weese, *Die Bamberger Domsculpturen*.

Westwood, *Fac-similes of the miniatures and ornements of anglo-saxon and irish Manuscripts*. 1868.

Willemin, *Monuments français inédits*. Paris, 1806-1833, in-fol.

Woillez (Dr), *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge en Picardie*. Amiens, 1848.

Wright *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. Paris, 1875, in-12.

Zeitschrift fur christliche Kunst.

INDEX DES ŒUVRES D'ART

CITÉES DANS CET OUVRAGE

TABLE ALPHABÉTIQUE DES GRAVURES

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

LIVRE III

LE MIROIR MORAL

LIVRE IV

LE MIROIR HISTORIQUE. — L'ANCIEN TESTAMENT

LES ÉVANGILES

LES TRADITIONS LÉGENDAIRES SUR L'ANCIEN ET LE NOUVEAU TESTAMENT

LES SAINTS ET LA LÉGENDE DORÉE

L'ANTIQUITÉ. — L'HISTOIRE PROFANE

LA FIN DE L'HISTOIRE. — L'APOCALYPSE. — LE JUGEMENT DERNIER

CONCLUSION

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]




PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
N
7949
M3
1910
c.1
ROBA

